

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**LUANA MARA PEREIRA**

**EXPERIÊNCIA, CORPO E LIBERDADE NAS JORNADAS EM  
DANÇA**

**Florianópolis  
2015**



**Luana Mara Pereira**

**EXPERIÊNCIA, CORPO E LIBERDADE NAS JORNADAS EM  
DANÇA**

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Educação da Universidade Federal  
de Santa Catarina para a obtenção  
do grau de Mestre, linha de  
Pesquisa Educação e Comunicação.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Ida Mara Freire,  
Dr.<sup>a</sup>

**Florianópolis  
2015**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Pereira, Luana Mara  
EXPERIÊNCIA, CORPO E LIBERDADE NAS JORNADAS EM DANÇA /  
Luana Mara Pereira ; orientadora, Ida Mara Freire -  
Florianópolis, SC, 2015.  
143 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós-  
Graduação em Educação.

Inclui referências

1. Educação. 2. Artes Cênicas. 3. Corpo. 4. Educação. 5.  
Experiência. I. Freire, Ida Mara. II. Universidade Federal  
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação.  
III. Título.



## **Agradecimentos**

Primeiramente eu quero agradecer a minha família – pai, mãe e irmão, pelo amor e apoio incondicionais, mas em especial a minha mãe, sem a qual a presente pesquisa não teria sido possível.

Agradeço segudamente a meus amigos, que pasciêntes e carinhosos, estiveram sempre a meu lado. Agradeço especialmente alguns amigos-família que não mediram esforços no apoio que me deram nesta trajetória: Néia Longen, Viviane Ferreira e Ilzo Rafael.

Agradeço a toda a turma de minha especialização de Arte no Campo cursada na UDESC em parceria com o MST paralelamente ao mestrado, que contribuíram em meu processo de sensibilização. Especialmente ao falecido Professor Dr. José Luis Kinceler, que foi a porta de entrada para que eu começasse a me permitir ser um território de passagem onde as coisas tem acontecimento.

Agradeço à turma do Observatório de Educação do Campo II, onde fui bolsista por um ano, principalmente à coordenadora Professora Dr.<sup>a</sup> Sônia Beltrame, que acreditou em mim e em meu potencial.

Agradeço também aos meus colegas de turma do mestrado: turma ECO 2013/2, especialmente à Gabriela Cavicchioli e Davi Codes, com quem desenvolvi uma bonita amizade. Também a turma da disciplina de Fenomenologia da Dança que acolheu a mim e a esta pesquisa.

Também quero agradecer a minha orientadora Ida Mara Freire, por ter me propiciado toda a experiência descrita e analisada nesta pesquisa. Pela paciência que teve comigo e pelos aprendizados que desencadeou em mim. Não poderia deixar de ser grata também a banca, que generosamente contribuiu com meu desenvolvimento como pesquisadora e com a presente pesquisa enquanto tal.

Finalizo meus agracecimentos agradecendo às pessoas que tem me ajudado em meu processo de cura física, psicológica e espiritual: Mikiko Nishida, Mariana Sant'Ângelo e Getulio Soares.

Sem estas pessoas a presente discertação não existiria ou teria uma qualidade questionável. Grata, grata, grata. É assim que me sinto.

Okolofé!!



## RESUMO

Partindo da indagação de como a vivência junto às Jornadas em Dança nos ajuda a compreender as noções de experiência, corpo e liberdade, a presente pesquisa tem como objetivo descrever analiticamente esse processo educativo ocorrido na disciplina de Fenomenologia da Dança ofertada à uma turma do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC ocorrido em 2014. A partir da percepção somática do pesquisador, suas emoções e sentimentos sobre o campo, escolhe-se a perspectiva metodológica das bricolagens. O processo de escrita aqui desenvolvido organiza o conhecimento proveniente das leituras e vivências, de forma que este não principia com a escrita, mas ela potencializa a produção de conhecimento quando materializa as narrativas analíticas e as corpografias que apresento entrelaçadas à trechos dos diários dos participantes. No decorrer da presente pesquisa, descreve-se as Jornadas, observa-se possíveis transformações/ transcendências pessoais e mapeia-se a presença das noções de experiência, de corpo-próprio e de liberdade permeadas neste processo. O que se evidencia ao final é o corpo como o lugar da experiência e o espaço entre os corpos como o lugar da liberdade. A experiência torna-se existente ao concretizar-se em um corpo e a liberdade, também encarnada no corpo, transforma-se em conhecimento quando toma lugar em uma experiência. A liberdade não necessita da experiência para existir, mas sua tomada de consciência sim, e isso envolve o outro.

**Palavras-chave:** Artes Cênicas. Corpo. Educação. Experiência. Liberdade.



## ABSTRACT

From the quest of how the experience lived with the Jornadas em Dança help us to comprehend the notions of experience, body and freedom, the purpose of this research is to describe analytically this educational process that took place in the Dance Phenomenology class, offered to students of the Performing Arts course of the Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Since the somatic perception of the researcher, his body, emotions and feelings about the theme, the methodological perspective of DIY (do-it-yourself) is chosen. The process of writing developed here, organizes the knowledge acquired from the readings and experiences, in a way that this knowledge doesn't begins with the writing, but potentiates the production of knowledge when materializes the analytic narrative and the "body writings" that is presented interlaced to the participants diary pages. By the elapse of this present research, it is described the Jornadas, observed possible personal transformations/transcendence are observed and it is mapped the presence of the notions of experience, own body and freedom permeated in this process. In the end, what is highlighted is the body as the place of the experience and the space between the bodies as the freedom place. The experience exists after being materialized in a body, and the freedom, also materialized in a body, becomes knowledge when taking place within an experience. The freedom doesn't rely in the experience to exist, but the awareness does, and it involves the other.

**Key-words:** Performing Arts. Body. Education. Experience. Freedom.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “Transfiguração”, de Sócrates Magno Torres – fotografia. .	17
Figura 2 – “Coluna partida”, de Frida Kahlo – pintura. ....	20
Figura 3 – Imagem de retalhos costurados irregularmente.....	23
Figura 4 – “Caminho na entrada para a floresta”, de Paul Cézanne - pintura. ....	31
Figura 5 – “Caminhos da voz”, de Martha Barros – pintura. ....	40
Figura 6 – Trecho do diário de “Pardal” sobre o primeiro encontro. ....	53
Figura 7 – Germinar humano. ....	54
Figura 8 – Imagem de uma lagarta em seu casulo.....	55
Figura 9 – Trecho do diário de “Sabiá” sobre I Jornada (parte 1).....	57
Figura 10 – Trecho do diário de “Sabiá” sobre I Jornada (parte 2).....	57
Figura 11 – Trecho do diário de “Corruíra” – desenho Casulo (atividade criativa I Jornada).....	59
Figura 12 – Trecho do diário de “Bem-Te-Vi” – desenho Casulo (atividade criativa I Jornada).....	59
Figura 13 – Trecho do meu diário – desenho Casulo (atividade criativa I Jornada).....	60
Figura 14 – Imagem de escultura de homem-raiz. ....	61
Figura 15 – Trecho do diário de “Andorinha” sobre II Jornada. ....	64
Figura 16 – Trecho do diário de “Bem-Te-Vi” sobre II Jornada.....	65
Figura 17 – Trecho do diário de “Curió” – desenho Cartografia Corporal com os Elementos.....	66
Figura 18 – Trecho do diário de “Pardal” – desenho Cartografia Corporal com os Elementos. (partes 1 e 2).....	67
Figura 19 – Trecho do diário de “Andorinha” - desenho Cartografia Corporal com os Elementos. ....	67
Figura 20 – Trecho do diário de “Beija-Flor” – desenho Cartografia Corporal com os Elementos. ....	68
Figura 21 – Trecho do diário de “Bem-Te-Vi” - desenho Cartografia Corporal com os Elementos. ....	68
Figura 22 – Trecho do diário de “Corruíra” – desenho Cartografia Corporal com os Elementos. ....	69
Figura 23 – Trecho do diário de “João de Barro” – desenho Cartografia Corporal com os Elementos. ....	69
Figura 24 – Trecho do diário de “Sabiá” – desenho Cartografia Corporal com os Elementos.....	70
Figura 25 – Escultura de Cerâmica com pessoas em roda e uma ao centro.....	73

Figura 26 – Trecho do diário de “Andorinha” – desenho Cartografia Corporal com os Sentidos. ....	78
Figura 27 – Trecho do diário de “Beija-Flor” – desenho Cartografia Corporal com os Sentidos. ....	78
Figura 29 – Trecho do diário de “Curió” – desenho Cartografia Corporal com os Sentidos. ....	78
Figura 28 – Trecho do diário de “Quero-Quero” – desenho Cartografia Corporal com os Sentidos. ....	78
Figura 30 – Trecho do diário de “Corruíra” – desenho Cartografia Corporal com os Sentidos. ....	79
Figura 31– Trecho do meu diário – desenho Cartografia Corporal com os Sentidos. ....	79
Figura 32– Trecho do diário de “Curió” sobre III Jornada – aula de reposição (partes 1 e 2). ....	84
Figura 33– Trecho do diário de “Sabiá” sobre III Jornada – aula de reposição. ....	85
Figura 34 – Trecho do diário de “Bem-Te-Vi” sobre III Jornada – aula de reposição. ....	88
Figura 35 – Movimento Autêntico, de Convés Criativo – pintura.....	90
Figura 36 – Trecho do diário de "João de Barro" sobre VII Jornada (parte 1).....	99
Figura 37 – Trecho do diário de "João de Barro" sobre VII Jornada (partes 2 e 3).....	99
Figura 38 – Trecho do diário de "Pardal" sobre VII Jornada. ....	101
Figura 39 – Poema-Oração de “Quero-Quero” (atividade criativa VIII Jornada).....	103
Figura 40 – Poema-Oração de "Pardal" (atividade criativa da VIII Jornada).....	104
Figura 41 – Poema-Oração de "Beija-Flor" (atividade criativa VIII Jornada).....	104
Figura 43 – Mandalas de "Quero-Quero" (Atividade Criativa IX Jornada).....	105
Figura 42 – Mandala de "João de Barro" (Atividade Criativa IX Jornada). ....	105
Figura 44 – Mandala de "Sabiá" (Atividade Criativa IX Jornada).....	105
Figura 45 – Mandala de "Beija-Flor" (Atividade Criativa IX Jornada). ....	105
Figura 46 – Apresentação Final Coreografias.....	107
Figura 47 – Apresentação Final Coreografias.....	107
Figura 48 – Apresentação Final Coreografias.....	108
Figura 49 – Apresentação Final Coreografias.....	108



Figura 50 – Apresentação Final Coreografias. ....	108
Figura 51 – Apresentação Final Coreografias. ....	109
Figura 52 – Apresentação Final Coreografias. ....	109
Figura 53 – Apresentação Final Coreografias. ....	109
Figura 55 – Apresentação Final Coreografias. ....	110
Figura 54 – Apresentação Final Coreografias. ....	110
Figura 56 – Apresentação Final Coreografias. ....	110
Figura 57 – Mafalda, de Quino –quadrinho. ....	114



## SUMÁRIO

1 UM CORPO NO MUNDO E O ENCONTRO COM A FENOMENOLOGIA .....	17
1.1 Admirar...mirar com o outro .....	21
2 O CAMINHO PERCORRIDO NA PESQUISA.....	23
3 EXPERIÊNCIA, CORPO E LIBERDADE NA PESQUISA.....	31
3.1 O saber da experiência e as artes cênicas.....	33
3.2 Noção de corpo-próprio e o movimento na dança .....	36
3.3 A Noção de Liberdade em Merleau-Ponty e a arte .....	40
4 JORNADAS EM DANÇA – experiências do corpo em liberdade ....	49
4.1 Os princípios antes do início .....	52
4.2 Casulo existencial .....	55
4.3 Movimento ancestral.....	61
4.3.1 Dança da nossa canção.....	72
4.4 Ação que vem do mundo .....	74
4.4.1 Sensibilização dos sentidos .....	81
4.5 O Movimento da escuta de Si .....	89
4.6 Dançar a vida .....	93
4.7 Treinamento emocional .....	95
4.8 O corpo como um templo .....	102
4.10 Abrem-se as cortinas para a colheita dos frutos.....	106
5 DE VOLTA ÀS ORIGENS.....	113
REFERÊNCIAS .....	119
ANEXOS.....	129
Anexo I – Plano de ensino e ementa da disciplina de Fenomenologia da Dança.....	129
Anexo II – Modelo do termo de livre consentimento assinado pelos alunos .....	133
Anexo III – Levantamento bibliográfico realizado .....	135



# 1 UM CORPO NO MUNDO E O ENCONTRO COM A FENOMENOLOGIA



Figura 1 – “Transfiguração”, de Sócrates Magno Torres – fotografia.

*Quem me chamou?  
Quem vai querer voltar pro  
ninho?  
Redescobrir seu lugar?  
Pra retornar  
e enfrentar o dia a dia,  
Reaprender a sonhar  
Você verá que é mesmo assim  
Que a história não tem fim  
Continua sempre que você  
responde sim  
à sua imaginação  
A arte de sorrir cada vez que o  
mundo diz não.  
(Guilherme Arantes/ Jon Lucien,  
Brincar de viver)*

Tudo começou com dores que me latejavam o corpo e o contato com filosofias que me levaram a compreendê-lo de outra forma.

A partir de Merleau-Ponty e da Fenomenologia começo o olhar por outras óticas para mim enquanto corpo e para o mundo com o qual me correlaciono. Ao entrar em contato com este modo de pensar, algumas das minhas verdades e certezas sofrem um abalo. Começo a viver algo semelhante com o que Jorge Larrosa descreve no livro *Pedagogia Profana*:

As palavras comuns começam a nos parecer sem qualquer sabor ou a nos soar irremediavelmente falsas e vazias. E, cada vez mais temos a sensação de que temos de aprender de novo a pensar e escrever, ainda que para isso tenhamos de nos separar da segurança dos saberes, dos métodos e das linguagens que já possuímos (e que nos possuem). (LARROSA, 2003, p.7).

Começo a identificar mudanças em minha forma de me perceber enquanto corpo no mundo. Passo a compreender o corpo como concretizador da existência e mediador da vida, afinal a percepção do mundo se dá por meio dele, através de nossos sentidos. Um movimento vai se dando por desencadeamentos, eventos e acontecimentos que passam a ser percebidos, por mim, após meu contato com a fenomenologia e com o trabalho da minha orientadora, a prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ida

Mara Freire, especialmente em sua proposta com as Jornadas em Dança. Fico desejosa de embrenhar-me nessas terras.

[...] eu havia lido em algum lugar que as palavras eram como conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estavam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos (BARROS, 2003, I).

Inspirada por Manoel de Barros, começo a escovar as palavras como quem realiza bricolagens<sup>1</sup>, tendo como foco a compreensão das noções de experiência, de corpo e de liberdade em um processo educacional no âmbito das artes cênicas. A partir da aproximação que inicio com a Fenomenologia pude compreender que existe uma relação íntima entre o que se passa em nossa vida (no corpo) e o que pesquisamos, ou dedicamos atenção. Afinal nossa relação com o mundo acontece pelo nosso corpo. Como bem explicita Regina Leite Garcia

[...] o corpo fala, o corpo cria, o corpo pensa [...], o corpo traz uma história, uma espécie de memória que está impregnada nos músculos, nos tendões, nos órgãos, no padrão de respiração. Memória afetiva dos tempos de infância, memória muscular do desenvolvimento motor nos primeiros anos de vida, e também memória de cada tombo, cada salto, cada cambalhota, cada dança. [...] Assim, o corpo fala. Ele fala, ou seja, traduz, toda essa história de vida, e fala dos desejos e limites atuais. Fala através do volume do som da voz, dos tiques e cacoetes, do jeito de baixar a cabeça, do nível do olhar voltando sempre para o chão, para frente ou para o alto; [...] ele fala de diversas transformações que estão ocorrendo o tempo todo, exatamente porque consiste numa estrutura dinâmica. Nenhum corpo é assim ou assado, todos estão.

Então... o corpo cria. Cria a si mesmo quando refaz suas estruturas, quando se modifica, quando

---

<sup>1</sup> Fortin (2009) entende 'bricolagem' metodológica como a integração de elementos metodológicos emprestados pertinentemente de diferentes horizontes para uma finalidade particular dentro da pesquisa.

metaboliza alimentos. Cria as relações à sua volta, quando ocupa um lugar no espaço, se achata ou se expande, quando se expressa de forma verbal e não verbal. Cria tensões e desejos, de alcançar algo, tocar em algo, tocar em alguém, retraindo, agredir, fugir, acarinhar. Cria situações expressivas quando dança, canta, representa, gesticula, imita, mimetiza. E cria fatos. Gera conhecimento. Gera emoções. Cria doenças. Cria saúde” (GARCIA, 2003, p. 25).

Fui escovando palavras em torno da relação corpo e liberdade e me deparei com o livro “Corpos Frágeis, Mulheres Poderosas”<sup>2</sup>. Nele são narradas a vida de nove personagens femininas de início e meados do século XX que ficaram conhecidas na história mundial por seus feitos ao mesmo tempo em que tinham seus corpos e existências circunscritos por dores e sofrimentos. O livro mostra-nos as limitações e potencialidades em suas vidas pessoais e profissionais devido aos modos como seus corpos lidavam consigo e com o mundo.

Esta leitura ajuda-me a perceber que, independentemente da atenção que seus corpos recebiam ou do tipo de relação que elas estabeleciam com eles, era através deles que suas existências se efetivavam. Estas mulheres também tiveram seus corpos latejando e fazendo-se presentes em suas vidas, gritando visceralmente suas verdades.

Simone Weil quer anulá-lo, Frida Kahlo se opõe tenazmente ao que acontece com seu corpo, Madame Curie esquece o dela no interesse da ciência, Virginia Woolf faz carne sua percepção e seu desassossego, Jacqueline do Pé se imobiliza, Maria Calas muda a ópera a partir de sua preocupação para emagrecer, Katherine Mansfield enlanguesce, Billie Holiday se consome, Judy Garland se retorce. (MARTOCCIA & GUTIÉRREZ, 2003, p. 11/12).

Coabitadas por contradições entre dor e beleza, criação e sofrimento, todas foram ao limite de seus corpos através da dualidade entre força e fragilidade. A força descomunal que desenvolveram para conseguir sobreviver social e profissionalmente lhes custou caro, fragilizando-as gradativamente até sucumbirem.

---

<sup>2</sup> “Corpos Frágeis, Mulheres Poderosas”, de María Martoccia e Javiera Gutiérrez.

A profundidade e grandiosidade de suas obras também se refletiram na intensidade de suas existências, como se tivessem uma sede desesperada por vida ao mesmo tempo em que se encaminham para a patologia. A história destas nove mulheres virtuosas nos mostra a potencialidade da dor e do sofrimento escondidos atrás de relações-limite geradas nos corpos que eram. Reconheço-me em suas dores ao sentir que, das minhas, surge o embrião da

presente pesquisa.

Com o desenrolar da pesquisa, e a ajuda do olhar de minha orientadora, fui percebendo que meu interesse por estudar o corpo e a fenomenologia, era uma busca por liberdade.

Acolhida por minha orientadora na Linha de pesquisa Educação e Comunicação “a caminho do mar”, sigo mobilizada por compreender a relação entre corpo e liberdade. A cada disciplina cursada e leituras realizadas, aproximo-me um pouco

*Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:*

*- Me ajuda a olhar!*

*(Eduardo Galeano, O Livro dos Abraços)*

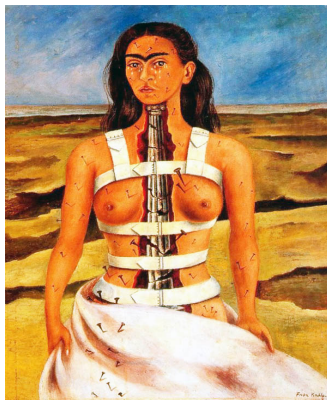


Figura 2 – “Coluna partida”, de Frida Kahlo – pintura.

mais da perspectiva fenomenológica. Foi tanta imensidão que se abriu à minha frente que, assim que soube que a prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ida Mara Freire ofereceria a disciplina optativa de Fenomenologia da Dança para o curso de Graduação em Artes Cênicas da UFSC durante o segundo semestre de 2014 e que nela trabalharia o processo criativo de composição “Jornadas em Dança”, perguntei-lhe sobre a possibilidade de cursar a disciplina e fui presenteada com um convite para realizar o estágio docente na mesma.

A turma é bastante plural.

Dos doze alunos que concluíram a disciplina, sete são mulheres e cinco homens, que variam entre as faixas etárias de início dos vinte anos à



início dos quarenta. Dois são intercambistas (uma brasileira, outro europeu) que, apesar de matriculados na disciplina, não cursam uma graduação em Artes Cênicas em seu curso de origem. Ao menos quatro dos alunos estão a cursar sua segunda graduação e uma já conta com o título de mestre. Além desses doze participantes, também eu, como estagiária docente, curso a disciplina: mulher, com quase trinta anos, graduada em Artes Cênicas e mestranda em Educação. Na presente pesquisa, direta ou indiretamente, todos os participantes se fazem presentes – seja através de minha escrita, enquanto descrevo ou analiso minhas experiências e percepções, seja através do diálogo com os diários deles.

Tendo eu, corpo, sido marcada por dores e sofrimento físico nos últimos dois anos e estando desejosa por compreender a relação entre corpo e liberdade, lanço-me nesta vivência com as Jornadas, que, por tanto que me afetou, acabou por tornar-se o *locus* da presente pesquisa.

*Admirar implica pôr-se em face do não-eu, curiosamente, para compreendê-lo (Paulo Freire).*

### **1.1 Admirar...mirar com o outro**

Durante a trajetória da pesquisa vou compreendendo que a herança do pensamento cartesiano que fragmenta e hierarquiza o corpo e nos conduz a atos repreensivos de controle dos desejos voluntários de ação estão impregnados em mim. O modo como fui educada e como vivi minha experiência escolar e acadêmica até então, marcou-me. Eu carregava comigo marcas que nem sabia e ainda carrego tantas outras que tampouco sei.

Apesar de eu ter vindo de uma graduação em Artes Cênicas, apenas esta titulação não foi o suficiente para garantir um olhar atento e sensível de minha parte para com meu próprio corpo. Havia de minha parte uma maneira cartesiana de perceber-me enquanto corpo e havia uma hierarquia nesta forma –eu reconhecia-me enquanto cabeça esforçando-se para controlar ou compreender o corpo que a pertence. Durante a disciplina de Fenomenologia da Dança, relatos de participantes vêm somar-se ao meu no sentido de que a relação de alguém com consigo enquanto corpo não está na dependência de um curso de nível superior, mas no modo como nos envolvemos com o que nos passa e com o que nos acontece. À primeira vista, esta percepção pode parecer óbvia, mas para mim não era e creio que para muitos outros também não deva ser.

As Jornadas em Dança foram desenvolvidas pela própria professora Ida Mara e reúnem diversas metodologias que vêm somar no desenvolvimento de um processo de criação e composição em dança a

*A verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e neste sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta “profundidade” quanto um tratado de filosofia. (MERLEAU-PONTY, 2011)*

partir de uma jornada existencial que desperta os sentidos, as emoções, as sensações e novos movimentos. Apesar de não ter sido desenvolvida para trabalhar como processo de formação nas Artes Cênicas, as Jornadas neste contexto desencadeou diversos

processos pessoais de consciência corporal e humana que eu e minha orientadora optamos por ter esta vivência de meu estágio como lugar da pesquisa.

Compreendendo que a experiência contribui mais para a compreensão dos conceitos que o contrário, aponto, então, o questionamento-problema da presente pesquisa: como o processo educacional vivenciado nas Artes Cênicas nos ajuda a compreender as noções de experiência, corpo e liberdade? Deste problema, surge o objetivo, que é perceber, descrever e analisar o processo criativo e educativo ocorrido no decorrer da disciplina de Fenomenologia da Dança ofertada a uma turma do curso de Artes Cênicas. Para responder a esta pergunta, além de descrever meu percurso de delimitação da pesquisa, ocorrida no decorrer da dissertação, apresento as opções metodológicas adotadas e o resultado do levantamento bibliográfico de estudos desenvolvidos nas áreas afins, clarifico as noções de experiência, de corpo-próprio e de liberdade adotadas nesta pesquisa e apresento as narrativas, as corpografias e as análises das vivências.

## 2 O CAMINHO PERCORRIDO NA PESQUISA

A pesquisa aqui apresentada poderia ser pensada sob a ótica de um “estudo de caso”, por ser uma estratégia que, dentro do mundo da pesquisa qualitativa, Mirian Goldenberg (1999) coloca como sendo uma possibilidade de se adquirir conhecimento a partir do estudo aprofundado de um fenômeno em um caso particular. Porém, ao adotar como finalidade desta investigação a percepção, descrição e análise de como as noções de experiência, corpo e liberdade fazem-se presentes nas vivências da disciplina Fenomenologia da Dança, não reconheço como um estudo de caso o que se realiza nesta pesquisa.

Estudando sobre metodologias de pesquisa, encontrei-me com a etnografia. Nela reconheci parcialmente minha proposta de pesquisa, no entanto esta concepção metodológica caracteriza-se mais por trabalhar com questões de ordem cultural, buscando compreender as culturas dadas. Desta forma a presente pesquisa também não se trata de uma pesquisa etnográfica<sup>3</sup>. Conforme afirmou Goldenberg (1999) em relação aos problemas teóricos metodológicos na pesquisa qualitativa, boa parte estão relacionados ao fato de que as ciências sociais muitas vezes tentam enquadrar-se no modelo das ciências naturais. Inspirando-me nesta afirmação opto por trabalhar com o que Sylvio Fortim (2009) chamou de “bricolagem” metodológica.

Por 'bricolagem' metodológica, Fortin (2009) entende a integração de elementos metodológicos emprestados pertinentemente de diferentes horizontes para uma finalidade particular dentro da pesquisa.

Ao buscar propostas metodológicas que auxiliem no desenvolvimento desta pesquisa com a preocupação de manter viva a



Figura 3 – Imagem de retalhos costurados irregularmente.

---

<sup>3</sup> Compreendo que certos elementos de uma pesquisa de caráter etnográfico estejam presentes neste trabalho, como o fato de ter sido efetuada sobre um campo e com o apoio do ponto de vista de um grupo de participantes. Porém, apesar deste reconhecimento, a metodologia desta pesquisa não pode ser tida como etnográfica.

carga subjetiva do material coletado, encontro anteparo nas propostas de Fortin (2009).

Numa perspectiva de estudo sobre prática artística, vinculada ao cenário que a autora denominou de “bricolagem” metodológica, é possível tirar proveito dos dados etnográficos (dados coletados em campo que carregam a dimensão cultural do objeto de pesquisa) sem necessariamente realizar uma etnografia (ter, de alguma forma, a cultura como objeto de estudo).

Através da escolha de uma questão de pesquisa, o peso das palavras utilizadas nas descrições, o trajeto de um pensamento se constrói: o do pesquisador [...]. Toda descrição é, de fato, uma interpretação no sentido de que é a seleção de informações e atribuição de significações a partir de uma memória e de um imaginário individual e coletivo. A crise da representação, longe de ver a descrição como um simples exercício de transcrição e de adequação entre as palavras e a realidade, impõe firmemente a presença e a subjetividade do pesquisador até fazer deste o objeto central nos estudos auto-etnográficos. (FORTIN, 2009, p. 82).

Fortin acredita ser possível tirar proveito dos dados etnográficos – “dados empíricos provenientes de uma presença sobre o campo” (2009, p. 79) – sem necessariamente realizar uma pesquisa com o método do tipo etnográfico, de modo que “qualquer que seja o tipo de dados etnográficos privilegiados, estes serão apreendidos como um material, uma matéria primeira que será tratada em análise para capturar ‘a arte no estado vivo’” (FORTIN, 2009, p. 81).

Em se tratando de uma pesquisa sobre como as noções de experiência, corpo e liberdade fazem-se presentes nas vivências junto a um processo artístico e criativo de formação nas Artes Cênicas, procuro levantar material de pesquisa sem perder sua carga subjetiva e o sentido da experiência.

Como estratégia de captação da arte de forma mais viva, Fortin (2009) expõe três estratégias de coleta de dados já admitidos anteriormente em escritos sobre metodologia: seleção de documentos, entrevistas/ questionários, observação participante e

*As coisas são  
As coisas vêm  
As coisas vão  
As coisas  
Vão e vêm  
Não em vão  
As horas  
Vão e vêm  
Não em vão  
(Oswald de  
Andrade)*

acrescenta uma ao final: o registro das reações somáticas do pesquisador, que compreendo como a percepção corporal proposta pela fenomenologia.

Neste trabalho, como seleção de documentos, selecionei e analisei os seguintes documentos:

- Ementa e programa da disciplina;
- Diários, fotos, áudios e vídeos disponibilizados pelos alunos participantes da disciplina;
- Meu diário de pesquisa de campo.

Todo material recolhido contribuiu tanto com o registro do processo de forma multilateral (o olhar de quem fotografou, as anotações de quem está vivendo o processo, etc.), como no processo de análise, trazendo categorias a serem recordadas, reveladas e/ou interpretadas durante o processo de análise .

Os participantes da pesquisa foram doze alunos regularmente matriculados na disciplina, além de mim e da professora Ida Mara. Entre os alunos, somam-se cinco do gênero masculino e sete do feminino e as idades variam entre vinte e quarenta anos. Alguns ali estavam cursando sua segunda graduação e uma já tinha mestrado. Apenas dois dos alunos, que eram intercambistas, não cursavam a graduação em Artes Cênicas, os demais sim.

A observação participante foi bastante ativa. Participei do processo da disciplina durante todo o segundo semestre de 2015(período de agosto a dezembro). As aulas de Fenomenologia da Dança ocorreram em uma sala conhecida como Espaço do Corpo, no Centro de Educação da UFSC. Fui embrenhando-me nas vivências das jornadas em dança. Um pouco como integrante do grupo, um pouco como estagiária, mas sempre com o corpo implicado. Enquanto observava com o olhar de pesquisadora, vivia a experiência do processo criativo de composição sugerido nas Jornadas em dança. Durante o desenrolar do semestre fui registrando em meu “diário de bordo”, detalhadamente o que observava, sentia e pensava. Neste processo fui percebendo que eu precisaria reaprender a dizer, pois

As palavras produzem sentidos, criam realidade e, às vezes, funcionam como potentes mecanismos de subjetivação. Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam o nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a

partir de uma genialidade, ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido, ou o sem sentido é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. E o modo como agimos diante de tudo isso. (LARROSA apud GERALDI, 2004, p. 114-115).

A escrita deste diário de bordo não é uma escrita qualquer... Carrega consigo o desafio de dizer como a experiência, o corpo e a liberdade estiveram presentes nas jornadas em dança.

Talvez os seres humanos

não sejam outra coisa que um modo particular de contarmos o que somos. E, para isso, para contarmos o que somos, talvez não tenhamos outra possibilidade senão percorrermos de novo as ruínas de nossas bibliotecas, para tentar aí recolher as palavras que falem para nós. (LARROSA, 2003 ,p. 22).

Finalmente, a percepção somática do pesquisador, suas emoções e sentimentos sobre o campo é uma nova tendência apresentada por Fortin (2009) que acredita serem, estas reações, também dado etnográfico e, seu conteúdo, ter tanta importância quanto uma fotografia do processo, por exemplo. Diferentemente dos possíveis apontamentos subjetivos que possam vir a ser anotados durante a observação participante, a percepção somática do pesquisador diz respeito ao seu estado, às percepções físicas e emocionais que tem de si, os estados nos quais se encontrou e se percebeu durante a pesquisa de campo. Tal proposição vem ao encontro da perspectiva fenomenológica aqui adotada, entrando esta proposta metodológica em consonância com os princípios filosóficos da pesquisa.

Seguindo a perspectiva metodológica das bricolagens, para o desenvolvimento das narrativas sobre as Jornadas em Dança apoio-me na estratégia de corpografia proposta por Ida Mara Freire (2015) a partir de sua proposta de fenomenologia da dança<sup>4</sup>. Conforme a pesquisadora,

---

<sup>4</sup>Ida Mara Freire (2014) “sugere uma fenomenologia da dança ao mostrar como o corpo vivido é o sentido através do qual compreendemos o que é ser humano” (p. 34).

As “corpografias” podem assemelhar-se aos “biografemas” criados e definidos por Roland Barthes, como o “gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias” (BARTHES, 1980, p. 51); chamar-se-á esses traços de “biografemas”; “a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1980, p. 51). Nesse caso, busca-se uma escrita movente, que se articula em um deslocamento do gesto que escreve para o gesto que dança, do mesmo modo que a dança se move para uma escrita que denote as marcas de passos, lapsos e lampejos de uma memória corporal. À maneira de Barthes (1980), a corpografia guarda uma semelhante relação com a memória corporal que a Fotografia tem com a História e, o biografema, com a biografia.” (FREIRE, I., 2015, p. 43).

As corpografias encontram-se tramadas ao texto, em meio às narrativas e análises, e vêm somar para a maior presentificação do corpo na pesquisa, pois “narrar a vida é reinventá-la. É produzir novos sentidos, é reatualizar, em novo contexto, as marcas em nosso corpo, em nossa história” (PÉREZ, 2003, p. 112). A trama é feita livremente, sem a obrigatoriedade da presença de todas essas estratégias de produção textual em todas as Jornadas.

Também tramadas ao texto pode-se encontrar diversas imagens, trechos de canções e poesias, que não se encontram aqui para ilustrar as palavras escritas, mas compõem com elas o texto da presente dissertação.

Além destes procedimentos metodológicos apontados, logo no início da pesquisa realizei um levantamento bibliográfico em torno do tema inicial da pesquisa. No decorrer do percurso ocorreu uma redefinição da temática exigindo novas leituras que pudessem auxiliar na compreensão da experiência de liberdade no corpo a partir das vivências nas Jornadas em Dança.

Parti das palavras-chaves Merleau-Ponty, Liberdade, Corpo e Formação nas Artes Cênicas, sempre associando pelo menos duas delas, para realizar uma busca nas bibliotecas das duas universidades públicas de Santa Catarina – UFSC e UDESC (que são academicamente os dois maiores sistemas bibliotecários do estado), priorizando pesquisas realizadas nos últimos dez anos (2004-2014).

Ao todo encontrei sete teses, doze dissertações, seis monografias de cursos da graduação e nove artigos de periódicos que dialogam de alguma forma com o tema da pesquisa, quais sejam: ALBINO (2014), ALEIXO (2004), AZEREDO (2011), BASSANI (2008), BITENCOURT (2009/2010), CAMPOS (2012), COELHO (2011), COMPARIN (2004), CONSENTINO (2004), DASSOLER (2008), ESSENBURG (2004), FERREIRA (2012), FURLAN (2008), GARCEZ (2007/2008), HANSEN (2009), HONÓRIO (2012), JUNIOR (2009), MACHADO (2012), MARQUES (2012), MARTINS (2009), NASPOLINI (2007, 2013), NOBREGA (2009), NUNES (2009), OURIQUES (2008), PEROBELLI(2009), PICCININI (2011), ROCHA (2011), RODRIGUES (2010), SANTIAGO (2007/2008), SCHMIDLIN (2013), SILVA (2013), SILVEIRA (2014), ZIMMERMANN (2010). O resultado do levantamento bibliográfico inicial encontra-se disponível em anexo ao final da presente pesquisa para leitores que desejem acessá-lo.

Os trinta e quatro trabalhos encontrados ajudaram a mapear, brevemente, as grandes áreas de pesquisa nos últimos dez anos, principalmente, em Santa Catarina, que estabelecem algum diálogo com o tema do presente estudo. Ajudaram também a constatar a falta de pesquisa que tratem da questão da formação dos corpos nas artes cênicas a partir da noção de liberdade em Merleau-Ponty. A maior parte destes estudos não chegou a integrar o corpo de texto da presente pesquisa, mas foram de extrema importância para introduzir-me alguns autores e questionamentos.

Concluída a etapa de levantamento bibliográfico, percebo a existência de um maior número de pesquisas concentradas nas áreas de dança e teatro associada à educação somática, de história das noções de corpo e de corpo pela abordagem fenomenológica. Tal constatação proporciona à presente pesquisa um embasamento mais substancial nas citadas áreas, ao mesmo tempo em que fica apontado que não se faz necessário aprofundar pesquisa nestas áreas por já terem sido contempladas por alguns estudos. Por outro lado, também fica evidenciada uma carência de estudos voltados para a compreensão da noção de liberdade na fenomenologia de Merleau-Ponty, para a noção de liberdade na formação dos corpos (contextos educativos) nas Artes Cênicas. Em vista disso, há uma dedicação da presente pesquisa ao entendimento desta noção associada às experiências vivenciadas durante o processo educativo e artístico das Jornadas em Dança trabalhado com uma turma das Artes Cênicas, pretendendo maior contribuição enquanto pesquisa no âmbito acadêmico.



Com o trilhar de seu trajeto, a pesquisa foi deixando de apoiar-se substancialmente em Merleau-Ponty ao mesmo tempo em que a noção de experiência foi fazendo-se tão fundante quanto as de corpo e liberdade. O filósofo segue sendo de extrema importância para a pesquisa, mas deixa de ser o eixo central e passa a ser um dos pilares que a sustentam. Além disso, a revisão efetuada com as palavras-chaves escolhidas no início da pesquisa segue tendo um papel fundamental na caminhada deste trabalho.

Após definição da temática da pesquisa e, em especial, após o exame de qualificação, retorno a alguns autores para outros diálogos.



### 3 EXPERIÊNCIA, CORPO E LIBERDADE NA PESQUISA

*Pois aqui está a minha vida.  
Pronta para ser usada.*

*Vida que não se guarda  
nem se esquia, assustada.  
Vida sempre a serviço da vida.*

*Pra servir ao que vale  
a pena o preço do amor.*

*Ainda que o gesto me doa,  
não encolho a mão: avanço  
levando um ramo de sol.  
Mesmo enrolada em pó,  
dentro da noite mais fria,  
a vida que vai comigo é fogo:  
está sempre acesa.*

*(...)*

*Não, não tenho caminho novo.  
O que tenho de novo  
é o jeito de caminhar.  
Aprendi*

*(o caminho me ensinou)  
a caminhar cantando  
como convém a mim  
e aos que vão comigo.*

*Pois já não vou mais sozinho.  
(Thiago de Mello, 2002)*



Figura 4 – “Caminho na entrada para a floresta”, de Paul Cézanne - pintura.

Lançada nesta pesquisa, o corpo e vida que sou estão em jogo e correm riscos. Exposta e aberta, o corpo teme mas não recua. Segue. A Floresta do conhecimento é escura e assustadora a quem não a conhece, mas sigo. Os aprendizados experienciados pelo caminho marcam-me e sigo. Carrego comigo nesta viagem minha liberdade: os passos que já dei e os que hão de ser dados. Sigo e já não vou sozinha...

Ao mergulhar na vivência das “Jornadas em Dança” como processo desencadeado na disciplina Fenomenologia da Dança, muitos nós foram se desfazendo em nós... este movimento de encontro com o sensível foi sendo registrado nos diários de bordo dos integrantes e depois disponibilizado para análise. No próximo capítulo abriremos as

cortinas para que, aqueles que desejarem, possam conhecer um pouco mais de perto esta experiência. Ainda estamos nos últimos ensaios antes da estreia...

Antes de abrirmos as cortinas, como pesquisadora senti necessidade de escovar um pouco mais algumas palavras. Palavras que me rodearam durante o percurso da pesquisa...ora mais de longe, ora de dentro das vísceras... ora tranquila ora raivosa, ora cabeça querendo dominar o corpo, ora corpo se fazendo presente e sendo encarnado pelas palavras. Escovando palavras descobri que ...

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.  
Nesse ponto sou abastado.  
Palavras que me aceitam como sou - eu não aceito.  
Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas,  
que puxa válvulas, que olha o relógio,  
que compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,  
que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.  
Perdoai.  
Mas eu preciso ser Outros.  
Eu penso renovar o homem usando borboletas.  
(BARROS, 2010, p. 374.)

Fui descobrindo que, no processo de descobrir, outras perguntas vão sendo geradas, enquanto que “nas certezas o conhecimento aquietase, porque já não questiona adiante, enquanto na dúvida vive de questionar. (...) A capacidade de questionar e sobretudo de se questionar é a razão de ser mais profunda da ciência” (DEMO, 2000, p. 10).

Segundo Larrosa (2004), é a experiência e não a verdade cartesiana que dá sentido à escritura. Escrevo aqui, não para esgotar a possibilidade de compreensão, sentidos e percepções em torno do eixo experiência, corpo e liberdade nas Jornadas em Dança. Procuro escrever como quem “escova palavras” como Manoel de Barros.

Busco, num exercício de pensamento e criação com palavras, tentar esclarecer noções que me acompanham. Ao escrever sobre o que até então eu apenas ouvia ou lia, corporifico a noção que me acompanha. Ela ganha outra dimensão. Ao escrever, aproprio-me dela e ela passa a fazer parte de mim, deixando de me ser alheia. Vivo uma experiência.

### 3.1 O saber da experiência e as artes cênicas

A noção de experiência elaborada por Larrosa(2002, 2004) sustenta a presente pesquisa. Já há algum tempo venho escovando a palavra experiência e meu encontro com a noção proposta por este autor ampliou muito meu olhar para o mundo, por isso opto por adotá-lo como referência para a clarificação do que aqui compreendo por experiência e o saber proveniente desta.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p.24).

Ao trazer à tona a discussão sobre o saber da experiência, Larrosa (2002) propõe pensar a construção de conhecimento não pelo par ciência/ técnica nem pelo teoria/ prática, mas pelo par experiência/ sentido. Desta forma, nos chama a atenção para que o que constrói conhecimento não é a quantidade de informação, mas a experiência, a vivência, e o sentido que ela faz para quem a experienciou. Nos atenta para o fato de que informação não é experiência, chegando a chamá-la de “quase uma antiexperiência” (2002, p. 21), e nos adverte que é necessário separar o que é experiência do que é informação. Se nos munimos de conteúdos sem que nada nos toque ou nos aconteça, então apenas nos informamos.

Conforme Larrosa, como experiência temos aquilo que nos atravessa, que nos passa, que nos toca, nos apaixona, que nos desperta a curiosidade. Assim, o sujeito da experiência é um território de passagem. Aberto, o sujeito se deixa afetar e ser marcado pelo que passa por ele. O sujeito da experiência é definido não por sua ação, mas “por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (2002, p. 24).

Ao escovar a palavra experiência e relacioná-la à pesquisa nas artes cênicas, sinto que posso afirmar que pesquisar um processo criativo vai muito além de captar dados técnicos e históricos, propostas estéticas, formas de treinamento, entre outras informações. Podemos até realizar o levantamento de dados identificando um material com conteúdo pertinente e importante para o desenvolvimento das análises e reflexões. No entanto, somente o levantamento de informações não nos possibilita viver uma experiência.

Busco realizar um trabalho que considere a percepção somática do pesquisador, suas emoções e sentimentos sobre o campo conforme sugere Fortin (2009), já citada anteriormente. Procuro abarcar as paixões, as dificuldades e conflitos pessoais, as entregas e resistências ao processo artístico. Pesquisar de dentro do processo, a partir da percepção dos corpos participantes e do conhecimento gerado pela experiência tanto em mim, como pesquisadora, como nos demais envolvidos no processo pesquisado não é tarefa simples, pois ainda carrego em mim muito do modelo de ciência que separa corpo e pensamento. Mas durante a pesquisa aprendo que compreender um processo artístico a partir da experiência vivenciada pelos participantes, inserida em uma linguagem, produz conhecimento e sentido.

É importante destacar que, conforme Larrosa (2002), o sujeito da experiência não é aquele que se põe, que se opõe, que se impõe ou que se propõe, mas aquele que se ‘ex-põe’. Aqui, esbarramos numa característica essencial das artes cênicas: a exposição. Falo das artes cênicas como as artes do espetáculo de forma geral, as artes da cena, onde a dança se encontra inclusa.

O trabalho artístico é potencialmente um movimento de criação de sentidos e de conhecimento, uma possibilidade de viver uma experiência. Não acredito ser possível desenvolver um processo criativo sem estar apaixonado e envolvido, sem que este nos provoque estados, sem estar aberto e em constante diálogo com nossa subjetividade, sem passar pela escuta de si. É difícil produzir arte sem que nada nos passe, saindo ileso deste processo.

A meu ver aquele que não está aberto, apaixonado pelo que está desenvolvendo e disponível para que algo lhe aconteça, não está experienciando a arte de fato, mas permanece numa zona de conforto onde apenas se apropria de ideias e formas já existentes... as copia e as reproduz. Afinal, “experienciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo” (SPOLIN, 2005, p. 3).

As artes cênicas são as artes do encontro. Encontra-se para trabalhar (processo de criação e ensaio) e encontra-se para apresentar/assistir. O encontro é um acontecimento pontual, não uma constância, ele é um momento de quebra do contínuo, um desvio da rota instituída. Muito do caráter ritualístico presente nas artes cênicas está ligado com esse momento de encontro e de quebra da inércia e do automatismo, quebra do que se tem como normal, qualidade, esta, que muito facilita a proposição de novas relações humanas. Estas artes do espetáculo são comunicação, troca, relação humana. O processo em dança proposto pelas Jornadas é extremamente propício para que vínculos sejam tecidos. Conforme Pereira (2006), quando constituímos vínculo com o outro, nos desarmamos, saímos da solidão e abrimo-nos para a possibilidade de estar no mundo de uma forma diferente, de percebê-lo de outras maneiras.

Diferentemente das demais áreas do conhecimento, a arte tem a vantagem de trabalhar com um conteúdo subjetivo (BRASIL, 1998) e o potencial de estimular "o desenvolvimento do ser nos domínios cognitivo, psicomotor, afetivo e estético" (FARIAS, 2008, p. 28). Se a dimensão social das manifestações artísticas revela modos de perceber, sentir e articular significados e valores que orientam os diferentes tipos de relações entre indivíduos na sociedade (BRASIL, 1998), uma pesquisa desenvolvida com a preocupação de registrar e analisar a experiência vivenciada pelos envolvidos num processo em dança deve contribuir para a compreensão do potencial social e sensibilizador desta arte.

No trabalho corporal proposto durante o processo das Jornadas em Dança, os participantes saem do cotidiano, experimentam novas maneiras de movimentar-se, de portar-se, de sentir-se, de entender-se, de organizar-se. Ao sair do esperado, da normalidade, ele revela-se de outras formas, expondo-se para o grupo com quem vive o processo e também para o público para quem se apresenta ao final. Exposto e sensibilizado pelo trabalho criativo, ao reinventar-se, o participante abre-se à experiências.

A experiência é profunda, pessoal e intransferível, ela humaniza, forma e transforma. É ela que possibilita conhecimento e é este tipo de conhecimento que me interessa aqui pesquisar.

Tendo o corpo como local onde a experiência nos passa, sentimos também a necessidade de escovar um pouco mais sobre a noção de corpo que nos atravessa.

### 3.2 Noção de corpo-próprio e o movimento na dança

Conforme Ferreira, podemos distinguir "o corpo tal como ele é vivido, isto é, enquanto uma experiência indissociável de si mesmo e por vezes incomunicável aos demais, isto é, *o corpo fenomenal*, e o corpo tal como experimentado pelos outros e objetificado na ciência, ou seja, *o corpo objetivo*." (2012, p. 118/119, grifos da autora). Se olharmos o corpo como objeto e debruçamo-nos sobre suas características e qualidades, acabamos por abdicar de sua experiência, de forma que, ao coisificar o corpo, também destituímos-o de vida (ZIMMERMANN, 2010). Em se tratando da relação de alguém que coisifica seu próprio corpo, enquadrando-o em qualificações dadas pelos outros, esta perda de vida produz adoecimento.

Desde que historicamente o ser humano foi deixando de ser um corpo para possuir um corpo, noção que surge com a filosofia cartesiana e ainda hoje mantém influências na forma de perceber-se, ele passou a opor-se externamente ao corpo que é (NUNES, 2009). Piccinini (2011) nos apresenta um levantamento de concepções de corpo ao longo da história da cultura ocidental, vindo dos pré-socráticos aos dias de hoje, ajudando na compreensão da visão fragmentada e utilitária que ainda se faz muito presente. Mesmo que, a partir do final do século XIX, o corpo venha "sendo reconhecido cada vez mais como agente ativo nos processos cognitivos" (NUNES, 2009, p. 93), o olhar para o corpo como objeto e não como sujeito ainda se faz muito presente na forma de perceber-se da maioria das pessoas (PICCININI, 2011). Não obstante, os corpos seguem sendo e tendo o que dizer.

A relação entre alma e corpo, consciência e mundo, ser humano (sujeito) e natureza (objeto), conforme Marilena Chauí (2010)<sup>5</sup>, são questões que acompanharam praticamente toda a história da filosofia. Porém a filosofia e a ciência usualmente separam estes binômios que Merleau-Ponty se recusa a separar. Somos corpo humano, massa provida de consciência e consciência arraigada em uma matéria.

---

<sup>5</sup> Marilena Chauí foi a convidada da TV Cultura para falar no programa Café Filosófico que foi ao ar no dia 2 de setembro de 2010. Neste programa Chauí versa sobre a mudança ocorrida no campo da percepção do espaço e do tempo a partir das mudanças tecnológicas. Para tal, a filósofa apoia-se na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Vídeo editado disponível em <http://www.cpfcultura.com.br/?s=null&cat=7&palestrante=173> e na íntegra em <http://youtu.be/X5d1TBpXrq0>. Acesso em 6 de junho de 2015.



Conforme Merleau-Ponty (2011), tudo o que sabemos de mundo, sabemos através de nossas experiências de mundo. De nada adiantaria a ciência afirmar seus símbolos se estes não encontrassem correspondentes no que já temos previamente percebido como mundo. A ciência é construída sobre o mundo vivido, sendo apenas uma expressão segunda deste, uma tentativa de explicação ou determinação dele, não sendo nunca capaz de abarcar exatamente seu sentido e alcance. “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada.” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 3). Questionando Santo Agostinho, Merleau-Ponty (2011) afirma que a verdade não se encontra no interior do ser humano, porque este interior constrói-se na relação deste com o mundo, é no mundo que o ser humano se conhece.

Durante a disciplina de Fenomenologia da Dança (na qual vivemos o processo das Jornadas), cada um de nós, participantes, percebeu o processo de uma forma diferente, o significou de uma forma diferente, conforme suas intenções e suas histórias de vida, ao mesmo tempo em que encontramos muitos pontos em comum nos relatos registrados em nossos diários já que todos vivemos a mesma Jornada juntos e estamos situados no mundo.

A fenomenologia, com sua proposta de retorno às coisas mesmas, nos mobiliza um movimento diferente do que estava até então instituído: a presentificação do corpo no processo de pesquisa. Esta mudança tem me ajudado a experienciar uma outra forma de perceber o corpo e a própria experiência na pesquisa. A partir do contato com a fenomenologia uma ótica completamente nova faz-se presente em mim.

As leituras realizadas ajudam-me a entender a noção de corpo-próprio sugerida por Merleau-Ponty através da qual tenho conseguido visualizar melhor a proposição que se faz de perceber o corpo como uno. Zimmermann (2010), estudiosa de Merleau-Ponty, contribuiu consideravelmente para que eu pudesse ensaiar um processo de compreensão e me aproximar um pouco mais desta noção.

Conforme a autora, não se trata de

considerarmos um corpo preso à uma subjetividade, nem tampouco um corpo objetivado considerando a soma de suas partes ou sistemas; mas um corpo que elabora sua originalidade no mundo e no qual suas partes, se assim pudesse dizer, só adquirem sentido em relação ao todo. Em outras palavras, se posso falar de um corpo é

porque ele adquire sentido em horizonte mundano. (ZIMMERMANN, 2010, p. 27).

Comparando o corpo vivido, proposto por Merleau-Ponty, ao corpo estudado pelos fisiologistas, anatomistas ou cirurgiões, a pesquisadora aponta que para compreender o movimento humano faz-se necessário ir além da compreensão do corpo por partes. É necessário considerar as memórias, as emoções, as dores e os desejos presentes em nós e em nossa imaginação. Isto implica em considerar as experiências vividas por este corpo por inteiro. “O corpo vivido é muito mais um modo de orientação do que uma entidade conceitualizada” (ZIMMERMANN, 2010, p. 29), de forma que não reconhecemos o corpo porque o estudamos, mas porque o vivemos.

Se considerarmos que pensar “é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece” (LARROSA, 2002, p. 21), podemos afirmar a potencialidade deste pensar o corpo e a liberdade a partir de suas experiências. Sendo o corpo vivido no mundo, a experiência de ser corpo faz-se uma relação bilateral com ele, em uma correlação.

O corpo é essencialmente espacial e temporal. Ele é tridimensional e materializa-se através de um certo volume, ele se localiza espacialmente no mundo. Ele é constituído de matéria viva (carne, ossos, pelos, unhas,...) que concretamente ocupam determinado espaço. É essa materialidade que efetiva sua existência e possibilita sua relação com os outros, com as coisas e com o mundo. O corpo é também temporal porque encontra-se num dado recorte temporal da história do mundo, nós nascemos e morremos necessariamente em um contexto temporal. Enquanto matéria, o corpo é afetado pelo tempo.

O corpo cresce, transforma-se e envelhece, pode regenerar-se ou atrofiar-se com o tempo. Porém o espaço e o tempo não estão no corpo simplesmente como uma justaposição ou “uma infinidade de relações das quais minha consciência operaria a síntese e em que ela implicaria meu corpo; não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca.” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 194).

O presente marca o corpo, o presente vira passado, mas a marca segue presente no corpo. Assim, formamos um corpo que vive sempre no presente, mas carrega em si experiências do passado. A memória, conforme Merleau-Ponty (2011), são vivências do passado que mantêm-se presas ao corpo por fios intencionais.

Cada presente pode fixar nossa vida, é isso que o define como presente. Enquanto ele se faz passar pela totalidade do ser e preenche um instante da

consciência, nós nunca nos libertamos dele inteiramente, o tempo nunca se fecha inteiramente com ele, que permanece como uma ferida por onde nossa força se escoar. Com maior razão, o passado específico que é nosso corpo só pode ser reaprendido e assumido por uma vida individual porque ela nunca o transcendeu, porque ela o alimenta secretamente e emprega nisso uma parte de suas forças, porque ele permanece seu presente [...]. O que nos permite centrar nossa existência é também o que nos impede de centrá-la absolutamente, e o anonimato de nosso corpo é inseparavelmente liberdade e servidão. Assim, para nos resumir, a ambigüidade [sic.] do ser no mundo se traduz pela ambigüidade [sic.] do corpo, e esta se compreende por aquela do tempo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 126).

A liberdade presente em nós, corpos, consequentemente está condicionada ao tempo e ao espaço. Também ela carrega passados presentificados nas marcas, também ela faz-se no presente, bem como materializa-se espacialmente em atos e obras, materializa-se na espacialidade do corpo. No corpo, passado e futuro se fazem presente.

E este corpo que somos, consciente, temporal e espacial, é também relacional. Relacionamo-nos com os outros e com objetos e esta relação se dá através dos sentidos sensoriais do corpos. É através destes que somos percebidos, da mesma forma que é pelos sentidos do corpo que percebemos os outros (pessoas e coisas) bem como nos percebemos a nós mesmos enquanto percebemos o outro e somos percebidos pelo outro. “Meu corpo é o meu modo fundamental de ser no mundo!”, disse Chauí (2010), e completa que ele “é uma reflexão reversível nele mesmo”, uma vez que ao sentir-se sentir, reflexiona. De forma que, sob a perspectiva fenomenológica, a ação que historicamente a filosofia considerou como sendo exclusiva da mente dá-se primariamente no corpo – a origem da reflexão encontra-se no corpo ao sentir-se sentir. O outro corpo humano com quem nos relacionamos também é habitado por uma consciência e também produz sentido.

A dança, como arte do movimento, está inexoravelmente ligada ao corpo e suas relações com o mundo. Os movimentos, conforme Merleau-Ponty (2011), só podem ser apropriados e apreendidos quando o corpo os compreende, ou seja, quando o movimento passa a fazer parte do mundo do corpo,

e mover seu corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação. Portanto, a motricidade não é como uma serva da consciência, que transporta o corpo ao ponto do espaço que nós previamente nos representamos. Para que possamos mover nosso corpo em direção a um objeto, primeiramente é preciso que o objeto exista para ele (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 193).

O corpo tem memória em sua carne, em sua estrutura óssea, em suas moléculas, ele aprende, ele sabe. Ao dançarmos, estamos trazendo à tona um repertório de movimentos apreendidos pelo corpo, fazemos presente memórias marcadas por nossas relações vividas no passado com nosso próprio corpo, com os outros corpos, com as coisas, com o mundo. Quando dançamos movimentamos dores e sabores, despertamos sons e cores antes adormecidos no corpo parado; tornamos o passado presente e suscitamos outros espaços, fazemos os objetos intencionados presentes em nosso movimento.

### 3.3 A Noção de Liberdade em Merleau-Ponty e a arte



Figura 5 – “Caminhos da voz”, de Martha Barros – pintura.

Esta forma de compreender o corpo como corpo-próprio presente na fenomenologia merleau-pontyana tem alterado não apenas meu olhar sobre a existência, mas sobre o entrelaçamento corpo-mundo. Em constante correlação com o mundo, o corpo está o tempo todo em

diálogo com este, ouvindo-o e respondendo-lhe. Apesar de por vezes ignorarmos o que o corpo está dizendo, ele não deixa de falar e revela em nossos comportamentos suas verdades— como é o caso da dor e da fadiga, por exemplo.

A dor e a fadiga nunca podem ser consideradas como causas que “agem” sobre minha liberdade, e que, se sinto dor ou fadiga em um momento dado, elas não vêm do exterior, elas sempre têm um sentido, elas exprimem minha atitude em relação ao mundo. A dor me faz ceder e dizer aquilo que eu deveria calar, a fadiga me faz interromper minha viagem, nós todos conhecemos este momento em que, instantaneamente, elas se tornam com efeito insuportáveis. A fadiga não detém meu companheiro porque ele gosta de seu corpo suado, do calor do caminho e do sol e, enfim, porque ele gosta de sentir-se no meio das coisas, de concentrar-lhes a irradiação, de fazer-se olhar para esta luz, tato para esta superfície. Minha fadiga me detém porque não gosto dela, porque escolhi de outra maneira o meu modo de ser no mundo, e porque, por exemplo, não procuro estar na natureza, mas antes fazer-me reconhecer pelos outros. Sou livre em relação à fadiga na exata medida em que o sou em relação ao mundo. Livre para prosseguir meu caminho sob a condição de transformá-lo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 591).

Já somos o que somos e já sentimos o que sentimos, o corpo já nos aponta o tempo todo as nossas verdades, elas encontram-se impregnadas em nós, tramadas em nossa vida. Somos nós que damos sentido e um porvir à nossa vida, mas isso não significa produzi-los ou inventá-los do nada, mas, como defende Merleau-Ponty, eles nascem de nosso presente e de nosso passado e, particularmente, do nosso “modo de coexistência presente e passado” (2011, p. 599).

Ao falar sobre liberdade, Merleau-Ponty (2011) aponta que um grande problema é que frequentemente enganamo-nos procurando-a através de escolhas voluntárias, analisando os motivos e elegendo o mais forte ou convincente. Porém as escolhas não são isoladas e pontuais, mas elas vêm sendo tramadas e construídas no decorrer de nossa vida, desta forma, quando decidimos por algo, a decisão vem do corpo-próprio, das vivências, da nossa percepção do mundo, por isso ela já estava lá e secretamente faz os motivos aparecerem.

Aquilo que a gente escolhe nem sempre depende de nós, nem todas as escolhas são escolhidas. Não é que não podemos escolher, por exemplo no caso de um mendigo não poder escolher ser rei, mas é que nem sempre nossas decisões são totalmente e absolutamente nossas. Minha relação com as minhas dores corporais não era minha escolha necessariamente. Lidei com elas conforme fui capaz naquele momento (maturidade, capacidade de percepção, conhecimento, etc.). Não é só que não depende de mim aquilo que eu escolho, mas aquilo que eu escolho também não depende de mim. É algo anterior ao fato de não sermos totalmente livres nem totalmente determinados. O corpo retém, mas também projeta e seus projetos podem também tornarem-se momentos presentes. Nossas projeções também fazem parte das nossas decisões, das nossas escolhas, daquilo que a gente não escolhe e simplesmente acontece.

Entendendo que nossas experiências estão impressas em nós, corpos, podemos também compreender que existe uma necessidade de projetos para que a decisão aconteça, mas estas projeções que fazemos não veem do nada, elas são calcadas em hábitos (marcas). Assim, passado que é hábito, está no corpo, logo é presente. Para tornarem-se passados, precisam ser constituídos como tal. Enquanto os projetos forem hábitos, as decisões são escolhas não tão escolhidas.

Assim sendo, quando se usa “a impotência da vontade como um argumento contra a liberdade” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 584), fala-se da vontade de adotar determinada conduta, o que, conforme o filósofo, é necessariamente um ato forçado, pois as decisões verdadeiras já regem “naturalmente” nossas condutas, sem precisar de esforço algum, de forma que adotar determinada postura ou atitude voluntariamente é ir de frente com nossa verdadeira decisão, como se estivéssemos em busca do fracasso e da impotência, como uma auto-sabotagem. Não há como decidir ser verdadeiramente guerreiro ou sedutor com facilidade e “naturalidade”, por exemplo. Ao assumir-se na vida uma postura de guerreiro ou sedutor, já se o é, ao passo que se optamos por sê-lo, é porque não o somos.

Se por algum motivo ideológico ou afetivo decide-se que é necessário alcançar tais posturas, pode-se sim, conforme o filósofo, tentar alcançá-las, mas para isso é necessário vivência e tempo, é necessário ação e engajamento em tal empreitada. As experiências vividas agregam-se ao nosso ser, tornam-se parte de nós, de forma que podem vir a desencadear uma alteração na nossa forma de perceber a nós mesmos, aos outros e ao mundo se chegarem a movimentar nossas motivações e intenções. Porém, enquanto formos um corpo e um mundo,

conforme Merleau-Ponty (2011), produzimos intenções em torno de nós mesmos que, apesar de não serem determinantes, nos afetam de uma forma independente das nossas escolhas.

Conforme este autor, existe uma motivação por trás de cada escolha feita e, apesar disso, “a motivação não suprime a liberdade” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 599). A ação e o engajamento ideológico são capazes de transcender condições existentes a priori, mas tal transição, como foi dito, leva tempo: “minha liberdade, se tem o poder de me engajar alhures, não tem o poder de instantaneamente me tornar aquilo que decido ser. [...] Minha decisão retoma um sentido espontâneo de minha vida, que ela pode confirmar ou infirmar, mas não anular.” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 600). Podemos modificar nossa percepção de nós mesmos e do mundo, podemos transformar nosso modo de existência, mas isto só é possível através de nossas experiências no mundo, ou seja, levamos um tempo para que nossa ótica enxergue verdadeiramente sentidos diferentes nas mesmas coisas, o tempo juntamente com nosso engajamento como corpo-próprio (unidade entre corpo e consciência).

Nós nos projetamos no outro e só podemos reconhecer nele o que já temos em nós mesmos de antemão, de forma que não basta apenas colocarmo-nos entre um coletivo determinado para que possamos começar a ver com os olhos deles, ou seja, pensar como eles pensam e sentir como eles sentem, “é preciso portanto que as estruturas do Para Outrem já sejam as dimensões do Para Si” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 601). A Simpatia que se tem pelo outro interfere neste processo de tomada de consciência, por exemplo.

A história, segundo o filósofo, não é uma liberdade absoluta, caso contrário tudo poderia surgir e transformar-se a qualquer momento e a partir de qualquer coisa, não teria existido tantos impérios e revoluções poderiam ser esperadas a todo momento, por exemplo. Mas existe uma cadência histórica que segue um determinado fluxo e também não pode ser transformada imediatamente exatamente porque é uma história vivida e uma mudança histórica implica em mudança nestas vidas que a vivem e a constroem. Desta forma, a história precisa de tempo para modificar-se e esta mudança acontece necessariamente na vida das pessoas. Uma ditadura, por exemplo, não surge do nada, ela precisa de condições para acontecer, de pessoas formadas para tal. “Aquilo que se chama de sentido dos acontecimentos não é uma idéia [sic.] que os produza nem o resultado fortuito de seu agrupamento. É o projeto concreto de um porvir que se elabora na coexistência social e no Se antes de qualquer decisão pessoal.” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.

602), ou seja, o sentido dos acontecimentos é encontrado em nossa liberdade. Damos sentido à história enquanto ela também o propõe a nós. Assim, “o sujeito da história não é o indivíduo. Há troca entre a existência generalizada e a existência individual, cada uma recebe e dá” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 603), de forma que a liberdade só pode modificar o sentido da história retomando o sentido oferecido por esta.

*Me vejo no que vejo  
Como entrar por meus olhos  
em um olho mais límpido?  
Me olha o que eu olho  
É minha criação isto que vejo  
Perceber é conceber águas  
de pensamentos  
Sou a criatura do que vejo.  
(Marisa Monte, Blanco)*

Existe, em torno de nossa individualidade, um universo de existência generalizada e empreitadas já realizadas que, conforme Merleau-Ponty (2011), nos propõem qualificações de diversos tipos. A partir do momento em que passamos a existir, passamos também a sofrer intervenções desta generalidade social, que se concretiza em situações assim que damos sentido à ela. O presente

media a relação entre eu e o outro e entre a individualidade e a generalidade. A verdadeira reflexão, conforme Merleau-Ponty, se dá como idêntica à nossa presença no mundo: “sou tudo aquilo que vejo, sou um campo intersubjetivo, não a despeito de meu corpo e de minha situação histórica, mas ao contrário sendo esse corpo e essa situação e através deles todo o resto.” (2011, p. 606).

Não se podendo mais fingir que as escolhas são feitas do nada, entendemos que é pela subjetividade que o nada aparece no mundo, assim como é por este que o nada vem ao ser. Sempre podemos interromper nossos projetos/ projeções, mas este poder só se concretiza se acompanhado do começar de outro, pois, segundo o filósofo, nunca ficamos em suspenso no nada. Nossa liberdade apenas encontra possibilidade quando apoia-se em nosso envolvimento no mundo. “Minha liberdade efetiva não está aquém de meu ser, mas diante de mim, nas coisas. Não se deve dizer que eu me escolho continuamente, sob o pretexto de que continuamente eu poderia recusar aquilo que sou. Não recusar não é escolher.” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 607). De forma que a liberdade não está nas escolhas ou nos rompimentos que fazemos, mas ela se encontra nos objetos e no mundo, em como os percebemos e nos correlacionamos com eles.

Quando nascemos, para este autor, nascemos no e do mundo, mundo este que já está constituído quando nascemos, porém nunca o está completamente. Portanto, se por um lado somos solicitados ao que



já está pronto, por outro somos abertos e temos uma infinidade de possibilidades – ambos ao mesmo tempo. Desta forma,

nunca há determinismo e nunca há escolha absoluta, nunca sou coisa e nunca sou consciência nua. Em particular, mesmo nossas iniciativas, mesmo as situações que escolhemos, uma vez assumidas, nos conduzem como que por benevolência. A generalidade do “papel” e da situação vem em auxílio da decisão e, nesta troca entre a situação e aquele que a assume, é impossível delimitar a “parte da situação” e a “parte da liberdade”. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 608, grifo do autor).

Se deixamos de fazer algo que queremos para não machucar alguém, por exemplo, não somos mais ou menos livres por isso, motivos como estes não anulam a liberdade, mas fazem-na ancorada no ser. Se tomamos uma atitude como esta é porque o mundo ao nosso redor parece esperar de nós este tipo de comportamento – escolhemos nosso mundo ao mesmo tempo em que o mundo nos escolhe. “Concretamente considerada, a liberdade é sempre um encontro do exterior e do interior.[...] Nossos envolvimento sustentam nossa potência e não há liberdade sem alguma potência.” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 609). Acabamos, assim, com a ideia de liberdade absoluta, já que, enquanto corpo-próprio, formamos uma unidade com o mundo e, como tal, não temos como descolarmo-nos do fundo generalizado do qual fazemos parte. Diz Merleau-Ponty:

Sou uma estrutura psicológica e histórica. Com a existência recebi uma maneira de existir, um estilo. Todos os meus pensamentos e minhas ações estão em relação com esta estrutura [...]. E todavia sou livre, não a despeito ou aquém dessas motivações, mas por seu meio. Pois esta vida significativa, esta certa significação da natureza e da história que sou eu, não limita meu acesso ao mundo, ao contrário ela é meu meio de comunicar-me com ele. É sendo sem restrições nem reservas aquilo que sou presentemente que tenho oportunidade de progredir, é vivendo meu tempo que posso compreender os outros tempos, é me entranhando no presente e no mundo, assumindo resolutamente aquilo que sou por acaso, querendo aquilo que quero, fazendo aquilo que faço que posso ir além. [...] Nada me determina do exterior, não que nada

me solicite, mas ao contrário porque de um só golpe estou fora de mim e aberto ao mundo. Somos *verdadeiros* de um lado a outro, temos conosco, apenas pelo fato de que somos no mundo, e não somente estamos no mundo, como coisas, tudo aquilo que é preciso para nos ultrapassar. Não precisamos temer que nossas escolhas ou nossas ações restrinjam nossa liberdade. [...] Mas existem esta *coisas* que se apresentam, irrecusáveis, existe essa pessoa amada diante de ti, há estes homens que existem como escravos em torno de ti, e *tua* liberdade não pode querer-se sem sair de sua singularidade e sem querer *a* liberdade, já que apenas a escolha e a ação nos liberam de nossas âncoras. (2011, p. 611/612, grifos do autor).

Merleau-Ponty (2004), em seu texto “A dúvida de Cézanne”, nos ajuda a tornar a discussão sobre liberdade mais palpável ao trazê-la para o campo da criação artística. Neste texto o autor nos conta sobre a história e a personalidade do pintor Paul Cézanne (1839-1906) enquanto analisa sua obra. Diz que este artista desde criança já sentia e percebia o mundo a partir de sua doença, o Transtorno de Personalidade Esquizoide. Quando começa a pintar, nada mais faz que liberar o mundo que lhe aparecia – aqueles objetos e pessoas como que pediam para serem expressados por ele daquela maneira.

<p><i>A vida só é possível reinventada (Cecília Meireles)</i></p>	<p>O ponto de partida de nossa vida é claro, mas a interpretação que fazemos deste início e as estratégias de desenvolvimento da vida que adotamos são as escolhas que fazemos de fato são nosso ato criativo e a expressão de nossa liberdade.</p>
---	---

Criações artísticas, assim como nossas decisões livres, dão aos contextos do ser humano (natureza/ hereditariedade e história/ influências) um sentido figurado que antes delas não existia, ou seja, estas criações e decisões livres ressignificam a vida. Se vemos na vida de Cézanne a semente de sua obra é porque antes conhecemos sua obra e vemos nela sua vida, ou seja, na obra reconhecemos as escrituras de sua vida enquanto podemos localizar na vida a potência latente de sua obra.

Existem condições determinantes que conduzem a vida a um princípio obrigatório, mas a maneira de vivê-lo e interpretá-lo é livre. “É certo que a vida não *explica* a obra, porém certo é também que se comunicam. A verdade é que *esta obra a fazer exigia esta vida.*”

(MERLEAU-PONTY, 2004, p. 136, grifo do autor). Ou seja, não necessariamente alguém com essa vida produziria esta obra, mas esta obra só poderia ser produzida por uma vida como esta – ou, mais especificamente, por esta vida. Assim, a obra não é consequência da vida nem a vida causa da obra, mas a obra e a vida coexistem sem relação de dependência. A obra vai sendo produzida conforme vai-se vivendo a vida, mas sinais dela já se fazem presentes na vida antes mesmo de ser materializada, já havia ali um pulsar, uma obra em potencial (sinais que não devem ser erroneamente considerados causas da obra, mas já a própria obra por existir).

Se há uma verdadeira liberdade, só pode existir no percurso da vida, pela superação da situação de partida e sem que deixemos, contudo, de ser o mesmo – eis o problema. Duas coisas são certas a respeito da liberdade: que nunca somos determinados e que não mudamos nunca, que, retrospectivamente, poderemos sempre encontrar em nosso passado o prenúncio do que nos tornamos. Cabe-nos entender as duas coisas ao mesmo tempo e como a liberdade irrompe em nós sem romper nossos elos com o mundo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 137).

Assim, conforme este filósofo, desde o nosso nascimento vão sendo definidas em nossas vidas dimensões fundamentais que, apesar de não imporem nenhum ato em particular, podem ser lidas ou encontradas em todos. Aconteça o que acontecer, ajamos como for, nunca deixaremos de ser o que fomos (infância/ passado). Assim, o autor defende que artista é aquele que, em sua obra, cristaliza o espetáculo da vida, tornando-o acessível aos demais que participam dele sem perceber. Para ele

não há pois arte recreativa. Podem-se fabricar objetos que proporcionam prazer ligando de outra maneira idéias [sic] já prontas e apresentando formas já vistas. Esta pintura ou esta segunda fala é o que se entende geralmente por cultura. O artista segundo Balzac ou Cézanne não se contenta em ser um animal cultivado, assume a cultura desde o começo e a funda de novo, fala como o primeiro homem falou e pinta como se nunca se houvesse pintado. A expressão não pode ser então a tradução de um pensamento já claro, pois que os pensamentos claros são os que já foram ditos em nós ou pelos outros. A ‘concepção’

não pode preceder a ‘execução’. Antes da expressão, existe apenas uma febre vaga e só a obra feita e compreendida poderá provar que se deveria ter detectado ali antes *alguma coisa* do que *nada*. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 134, grifo do autor).

Com isso o autor defende que um artista, assim como um filósofo, mais que criar e exprimir uma ideia, devem provocar experiências que despertem essa ideia em outras consciências, sendo bem sucedida a obra que consegue fazê-lo por si só. Dessa forma, pode-se dizer que a vida de um autor não nos diz nada, ao mesmo tempo que nela tudo encontramos, porque sua vida encontra-se exposta em sua obra.

Imersos em nossa própria vida não somos capazes de discernir as leis que nos regem mas, ainda assim, podemos realizar nossa liberdade em nossos atos e obras – e, por isso, “jamais vemos a liberdade face-a-face.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 142).

De acordo com o que aprendi com Merleau-Ponty (2004), apenas eu, com minha história, com a educação e formação que tive, com o corpo que sou e as dores que tenho, posso desenvolver a presente pesquisa tal qual ela se apresenta, com as decisões e opções que foram tomadas, com as intenções presentes nas palavras escolhidas, ou nas palavras que me escolheram.

Experiência, corpo e liberdade andam juntos. Enquanto o corpo só aprende pela experiência, a experiência só existe ao concretizar-se em um corpo. A liberdade também é encarnada no corpo e, por sua vez, só pode transformar-se em conhecimento quando toma lugar em uma experiência. A liberdade não precisa da experiência para existir, mas sua tomada de consciência sim.

#### **4 JORNADAS EM DANÇA – experiências do corpo em liberdade**

As narrativas tramadas neste corpo de texto, como dito, nascem de experiências vividas durante a disciplina de Fenomenologia da Dança<sup>6</sup>. Aos leitores curiosos que desejarem mais detalhes da disciplina, disponibilizo o plano de ensino como anexo ao final da presente pesquisa para que possam acessá-la.

Uma vez que o objetivo da presente pesquisa é perceber, descrever e analisar o processo criativo e educativo ocorrido no decorrer da disciplina de Fenomenologia da Dança ofertada a uma turma do curso de Artes Cênicas, entrelaço livremente narrativas descritivas, corpografias, trechos de diários de participantes da disciplina e análises no intuito de compreender como as noções de experiência, corpo e liberdade fazem-se presentes neste processo. Desta forma, haverá momentos em que as narrativas serão mais presentes, outros momentos serão mais analíticos, outros mais poéticos.

Como processo educativo vinculado a uma disciplina de graduação em Artes Cênicas, posso perceber sua potência enquanto formação. De formação humana, por sensibilizar a percepção de seus participantes com relação a seus corpos e suas relações com o outro e com o mundo. De formação artística, por estimular processos criativos e estéticos. E formação nas Artes Cênicas, pelo trabalho de consciência e expressão corporal através da linguagem da dança permeada por constantes apresentações onde cada um presenteava os demais com uma coreografia.

Como a professora Ida disse em diversos momentos, as Jornadas em Dança não são arte-terapia ou dança-terapia (que funcionam sob a ótica de tratamento), mas são um processo artístico que, por trabalhar com o material subjetivo dos participantes e com o autoconhecimento, tem consequências terapêuticas, ou “cura estética”, como costuma dizer. Este é um processo criativo e educativo que forma para a transcendência humana e, nele, quem se permite ser território de passagem onde as coisas têm acontecimento, como sugere Larrosa (2002, 2003, 2004), sai necessariamente transformado.

As Jornadas em Dança são uma proposta metodológica desenvolvida pela professora Dr.<sup>a</sup> Ida Mara Freire originalmente para trabalhar dança com não videntes. O objetivo desta pesquisa não é descrever as Jornadas detalhadamente, visto que Freire é autora de um

---

<sup>6</sup> Disciplina ministrada pela professora Dr.<sup>a</sup> Ida Mara Freire e oferecida ao curso de Graduação em Artes Cênicas da UFSC durante o segundo semestre de 2014.

*blog*<sup>7</sup> e de um artigo<sup>8</sup> publicado voltados especificamente para as Jornadas em Dança e, quem tiver o interesse despertado por estas, pode procurá-los para saber um pouco mais sobre seu universo bastante complexo. Por isso, neste momento limito-me a contextualizá-la e discorrer rapidamente sobre sua adaptação para a disciplina. Mais adiante, tramadas às narrativas e corpografias, encontram-se algumas descrições mais pontuais de algumas Jornadas.

Conforme Freire (2014), tudo começou com uma indagação que a rondava: “como uma pessoa com cegueira pode apreciar a dança” (p. 37)? A partir daí iniciou-se em 1998 um projeto de extensão do curso de pedagogia (coordenado pela própria professora Ida Mara em parceria com a Associação Catarinense para Integração do Cego – ACIC) cujo objetivo era ensinar dança para pessoas com cegueira. Na busca de conseguir propiciar experiências em dança de forma a potencializar a expressividade corporal dos participantes, ao mesmo tempo que se gera um espaço onde possam contar sobre suas formas de perceber o mundo e perceberem-se no mundo, foi que surgiram as Jornadas –um compêndio de metodologias que, associadas, propiciam a apreciação em dança através de um processo criativo de ensino de dança.

A experiência envolve o corpo, a mente e o espírito, ou seja, a dança, a reflexão e a meditação. São encontros semanais, com a duração de no mínimo 60 minutos. Durante o intervalo de uma semana para a outra, é proposto um conjunto de atividades criativas – por exemplo, escrita de um diário, recorte e colagem, desenho, dentre outras – com o intuito de elaborar o trabalho corporal e preparar-se para a etapa seguinte. Trata-se de uma experiência lúdica, prazerosa e profunda tendo em vista o bem estar proveniente do autoconhecimento. As Jornadas são aplicadas individualmente ou em grupo, os participantes são pessoas com ou sem necessidades especiais, estudantes de cursos de graduação e pós-graduação nas áreas da educação, artes e dança. Essas atividades são feitas em locais como bairros, centros de apoio às pessoas com

---

<sup>7</sup> <http://jornadascriativas.blogspot.com.br>.

<sup>8</sup> Artigo intitulado “Dança e Cegueira: a criação no lugar da falta”, publicada na Revista Dança, Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia em 2014.

necessidades especiais e universidades. [...] As Jornadas iniciam-se com a indagação sobre o ser no mundo. Todos nós temos questões profundas, se não explicitadas, latentes em nós. Fundamentam-se numa experiência intuitiva e estética. Cada uma das dez Jornadas busca acessar e despertar nossas memórias corporais. As cinco primeiras Jornadas compreendem o momento de entrar no casulo, tecer ao redor de si mesma e conhecer o espaço vital. Voltar ao começo, despertar os sentidos, descobrir os movimentos e outras sensações, perceber o corpo como dádiva: a dança como coragem de ser. Na sexta e na sétima jornadas busca-se redescobrir o sentido da vida, recriar a própria existência: para isso é necessária a coragem de criar. Nas três últimas jornadas, entrelaçam-se o feminino e o sagrado, celebramos a existência em sua plenitude e beleza: a liberdade do voo exige a coragem de amar. (FREIRE, 2014, p. 38).

Pensadas, originalmente, para serem trabalhadas em dez encontros, as Jornadas em Dança, ao serem propostas na disciplina de Fenomenologia da Dança, precisaram ser adaptadas ao novo contexto. Os encontros já não são de sessenta minutos, mas de três horas e quarenta, e tampouco já não se limitam em dez encontros, mas se estendem por dezoito. Nesta adaptação das Jornadas à disciplina, a duração do processo de cada Jornada pôde ser guiado não apenas pela carga horária da disciplina, mas também às necessidades e tempos do grupo, tendo algumas das Jornadas durado mais de um encontro enquanto outras seguiram com seu tempo original ou nem chegaram a ser trabalhadas na disciplina (como foi o caso da sexta Jornada).

Desta forma, a disciplina abarcou mais conteúdos do que os previstos para cada Jornada e, se por um lado, tivemos a possibilidade de prolongar o trabalho com algumas das jornadas por mais de um encontro, por outro acabamos, vez ou outra, por condensar duas Jornadas em um único.

O modo como todo o processo é conduzido é bastante distinto do que encontramos normalmente nas disciplinas dos cursos acadêmicos. Ao olhar para o vivido agora, percebo nesta condução uma coerência com a proposta das Jornadas: o cuidado com o corpo e o respeito ao outro corpo (que não sou eu) eram estabelecidos no ambiente criado já no começo do encontro e permeavam por ele todo o tempo.

Sempre no início de cada encontro sentamos em roda para conversar. É um momento para o compartilhamento de questões e pensamentos que ficaram do que foi trabalhado no encontro anterior, compartilhamento espontâneo das atividades criativas trazidas de casa, apresentação e embasamento do que foi trabalhado anteriormente ou do que virá a ser trabalhado nesse dia e fazer leituras. Após este momento, iniciamos os trabalhos práticos.

Antes de entrar nas propostas das Jornadas em si, fazemos sempre um trabalho corporal a partir do Lian Gong<sup>9</sup> conduzidos pela professora para despertar o corpo e disponibilizá-lo para o trabalho a ser desenvolvido em seguida, prática que tornou-se um ritual com a turma. Após o despertar dos corpos, seguimos para o trabalho com a Jornada do dia que quase sempre culmina na apresentação de alguma pequena coreografia elaborada durante o encontro. Após as apresentações, há geralmente um tempo para registro (escrita do diário pessoal com descrições, desenhos, poesias, etc.) e/ou elaboração de material para a coreografia pessoal.

As Jornadas todas envolvem processos de criação, execução e apreciação da dança. Em todos os encontros contamos com este tripé da dança-educação proposto em Freire (2001): a composição, a *performance* e a observação. Toda aula tem apresentação dos participantes.

As narrativas analíticas e corpografias que apresento a seguir, frutos de alguns dos encontros, encontram-se entrelaçadas a trechos dos diários dos participantes. Em seu intermeio, descrevo brevemente a Jornada trabalhada, observo possíveis transformações/ transcendências pessoais e mapeio a presença das noções de experiência, de corpo-próprio e de liberdade permeadas neste processo.

#### **4.1 Os princípios antes do início**

Dedico-me aqui ao momento inicial do processo. Narro dois acontecimentos que me marcaram pelo cuidado que se teve com a preparação dos corpos para sua disponibilidade responsável para o trabalho.

O primeiro encontro da disciplina foi uma conversa, uma apresentação das pessoas, da ementa e da proposta de trabalho. Ao entrar em contato com os diários dos alunos agora, com a disciplina já

---

<sup>9</sup> Sistemas de prática corporal oriental desenvolvido no final do século XX, que integra a tradição milenar chinesa a conhecimentos da medicina ocidental. ([https://pt.wikipedia.org/wiki/Lian\\_gong](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lian_gong), com acesso em 17 de julho de 2015)



concluída, sinto que este foi um momento de arar e adubar a terra e que, já neste encontro introdutório, desejos começam a ser movimentados.

Inspiração por este encontro, “Pardal”<sup>10</sup> colore seu diário:



Figura 6 – Trecho do diário de “Pardal” sobre o primeiro encontro.

*Um tempo que me procura [sic.], não a mim, mas a mim que não sou eu.  
Um aparentemente estranho contrário.*

*Um tempo que me disponho, porém...*

*Não! Sem preâmbulos. Não é possível negociar, ou se aceita ou não!*

*Um tempo que te presenteia com algo que não se vê -> Arte -> Dou  
mistério!!!*

*Uma semente...*

*Aula 1*

*Gratidão Perdão Presente Corpo*

*Um presente que se dá. A arte, assim como o tempo, chama, clama por um  
corpo que se dá. (Transcrição de trecho do diário de “Pardal” – Figura 6).*

As ideias de ser presenteada e gratidão fazem-se muito presentes, tanto no desenho como nas palavras. A palavra perdão encontra-se ligada à palavra presente. O corpo-árvore não tem boca, ao passo que uma boca encontra-se fora do corpo. Da copa do corpo-árvore sai uma seta/ longo pescoço de um ser (ave?) com olhos e bico que aponta para a existência de uma semente (seguida de reticências), o que me sugere um plantio. Também as ideias de tempo e corpo são bastante presentes e se misturam entre tempo que presenteia (o corpo? Com

<sup>10</sup> Afim de preservar a individualidade dos alunos na presente pesquisa, foram adotados nomes fantasia para cada um.



Figura 7 – Germinar humano.

arte?) e a aclamação por um corpo que se doe (com o tempo? Ao tempo?). Percebo muitas expectativas sendo depositadas no porvir das Jornadas.

Escrever sobre o primeiro encontro não foi uma tarefa dada, mas independentemente disso “Pardal” desejou expressar-se, registrando através de desenhos e poesia dilemas e desejos que foram desencadeados nela após esta conversa inicial. Este registro revela a potência de um devir a latejar.

Outro momento de preparação que me marcou foi um evento que se passou no início do segundo encontro da disciplina.

Antes de começarmos os trabalhos práticos dos primeiros encontros, fizemos uma roda na qual, um por um, diz em voz alta: “Eu sou responsável pelo meu corpo!”. Algo que me marcou foi que, no primeiro dia em que fizemos esta dinâmica, quando chegou a minha vez de dizer, senti-me emocionada e, ao dizê-lo, também empoderada com esta responsabilidade. Falar esta frase em voz alta foi como levar um “chaqualhão” de alguém me dizendo “ei, se tu não cuidas do teu corpo, quem vai cuidar?! Tu só tens este, não dá para trocar... Há que cuidar!”. Enquanto relato esta minha experiência, ouço as palavras de Marilena Chauí dizendo que

A palavra não é tradução de um sentido mudo, mas criação de sentido. A linguagem não ‘veste’ idéia [sic.] – encarna significações, estabelece a mediação entre o eu e o outro e sedimenta os significados que constituem uma cultura. A palavra é a modulação de uma certa maneira de existir, que é originalmente sensível. (CHAUI, 1989, p. XII).

Com sua ajuda, tomo consciência de como o ato de dizer aquela frase provocou-me uma percepção alterada dela, que deixava de ser uma frase para virar parte de mim.

Percebo, com estes dois acontecimentos a importância do momento em que se está a principiar algum processo sensível. Sem o preparo e o cuidado com o solo, torna-se mais difícil o despertar da semente e, principalmente seu amadurecimento para que chegue a gerar flores e frutos.

## 4.2 Casulo existencial

A proposta para este encontro é trabalharmos a I Jornada, que é voltada para a percepção dos limites e espacialidades do corpo – até onde é corpo, a partir de onde é mundo e que espaços no mundo são potencialmente espaço do corpo por encontrarem-se dentro da kinesfera<sup>11</sup>. Aqui, trabalha-se com a metáfora do casulo: ponto de partida de onde se inicia o processo de transformação. É o momento de reconhecer seu espaço (de todo o corpo), de recolher-se e tecer (imaginariamente) um casulo em torno de si. Da mesma forma como as lagartas o fazem, recolhe-se dentro do casulo para poder munir-se de coragem e energia para as etapas de desenvolvimento que se seguem. É um processo de individuação.

Começamos a explorar nossa kinesfera. Temos um tempo para que, espalhados pelo espaço, pesquisemos individualmente a extensão e possibilidades



Figura 8 – Imagem de uma lagarta em seu casulo.

<sup>11</sup> A kinesfera, ou também chamada como cinesfera, proposta pelo pesquisador, artista plástico e coreógrafo alemão Rudolf Laban (1984) é a esfera do movimento que circunda o corpo. Conforme o Dicionário Laban, é o espaço onde acontece o movimento, é “a esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com a qual ele se move. [...] Cinesfera é a esfera pessoal do movimento. Determina o limite natural do espaço pessoal.” (REGEL, 2005, p. 32). Em movimento ou imóvel, nosso corpo mantém-se cercado por ela, nossa esfera vital. Na proposta das Jornadas em Dança, segundo a professora Dr.<sup>a</sup> Ida Mara em entrevista concedida para a presente pesquisa, o trabalho orientado a partir da noção de kinesfera nesta Jornada objetiva propiciar aos participantes a percepção de seus próprios corpos, sendo o primeiro dos cinco estágios de autorreconhecimento presente nas primeiras Jornadas. Este é o momento em que o participante vai olhar para si e perguntar “que corpo é esse?”, um momento inicial de percepção do corpo-próprio merleau-pontyano.

desse nosso espaço vital. Em seguida, voltamo-nos pontualmente para partes do corpo e exploramos a potencialidade da kinesfera de cada uma delas<sup>12</sup>. Em seguida, a professora nos oferece dois tipos de objetos, bambolês e pedaços de tecido, e nós devemos escolher entre um deles para nos relacionarmos. A relação, feita através da dança, é tramada pela ideia de casulo, que nos dá coragem e força para o desenvolvimento, que nos prepara pra ele.

Fui escolhida por um grande pedaço retangular de brim mostarda para ser o meu casulo. Coloco-o imediatamente sobre minha cabeça – é um retângulo comprido e um tanto pesado – e de lá eu não quero tirar. Sentada no chão com os joelhos erguidos e dobrados à minha frente, com o tecido sobre mim, é a posição que permaneço quase o tempo todo.

Faço movimentos com os braços, ombros, cabeça e coluna, deslizo meus pés pelo chão... mas sempre coberta pelo tecido e sentada. Em dado momento, eu deito com as costas no chão e faço um movimento com as pernas – cobertas pelo tecido, mas já logo volto à minha posição sentada. Meus movimentos são basicamente simétricos... Sinto-me muito confortável sob este tecido e não tenho vontade de sair – é mesmo como se ali eu estivesse protegida. Minha palavra do dia: Caverna.

*Ovo, começo. Princípio de vida, potência de vida. Precisamos das sombras para germinar: os fetos, as sementes, a vida principia na escuridão. É nela onde, sozinhos e conosco, produzimos a coragem e a energia necessárias para caminharmos em direção à luz. Em meu casulo sinto-me só e bem. Eu, corpo encolhido a dançar sob o tecido, sento-me protegida e segura. Chego a desejar de lá não sair. Mas saio. Corpografia a.*

Enquanto, no mergulho que faço em meu espaço vital, eu encontro-me em minha caverna, “Sabiá” reconhece-se como um pé de jasmim manga:

---

<sup>12</sup> Conforme foi dito em aula, esta subdivisão é uma proposição de William Forsythe.

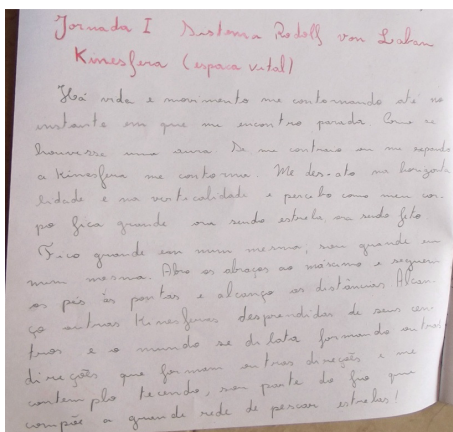


Figura 9 – Trecho do diário de “Sabiá” sobre I Jornada (parte 1).

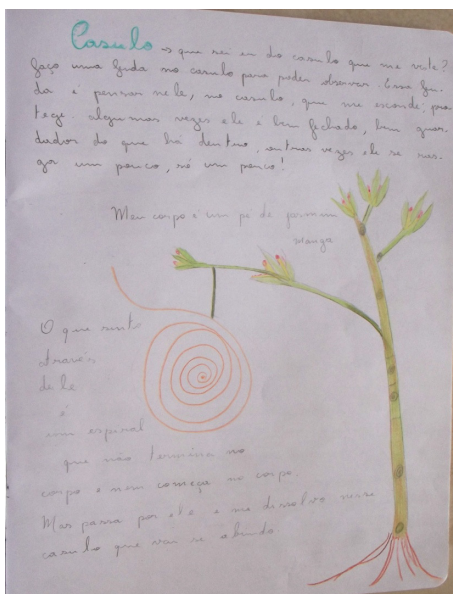


Figura 10 – Trecho do diário de “Sabiá” sobre I Jornada (parte 2).

Há vida e movimento me contornando até no instante em que me encontro parada. Como se houvesse uma aura. Se me contraio ou me expando a kinesfera me contorna. Me des-ato na horizontalidade e na verticalidade e percebo como meu corpo fica grande ora sendo estrela, ora sendo feto.

Fico grande em mim mesma; sou grande em mim mesma. Abro os braços ao máximo e seguento os pés às pontas e alcanço as distâncias. Alcanço outras kinesferas desprendidas de seus centros e o mundo se dilata formando outras direções que formam outras direções e me contemplo tecendo, sou parte do fio que compõe a grande rede de pescar estrelas!

Casulo → que sei eu do casulo que me veste? Faço uma fenda no casulo para poder observar. Essa fenda é pensar nele, no casulo, que me esconde; protege. Algumas vezes ele é bem fechado, bem guardador do que há dentro, outras vezes ele se rasga um pouco, só um pouco!

Meu corpo é um pé de jasmim manga.

O que sinto através dele é um espiral que não termina no corpo e nem começa no corpo. Mas passa por ele e me dissolve nesse casulo que vai se abrindo.

(Transcrição de trecho do diário de “Sabiá” – Figuras 9 e 10).

Quando olhamos um pontinho brilhante no céu noturno, sabemos que, quando pisca, é uma estrela e não um planeta. Estrelas que não piscam, são planetas. Ao ler seu diário, vejo “Sabiá” a pulsar como fazem as estrelas, neste movimento de expansão e contração que causam-lhe a sensação de dilatação do corpo. Em seu pulsar espiralado dentro do casulo, declara perceber-se como fazendo parte de algo maior que passa por ela.

*Palavra, quando acesa, não  
queima em vão. Deixa a  
beleza posta em seu carvão  
(Quinteto Violado, Palavra  
Acesa)*

Na pesquisa de sua kinesfera, “Sabiá” imergiu na percepção de seu espaço vital. Em sua escrita apresenta-se atenta às percepções deste espaço como quem o está descobrindo. Sensibilizada pelo exercício de experimentá-lo seguido do de registrar o que percebeu,

“Sabiá” demonstra uma tomada de consciência de seu espaço vital. As percepções transitam do sensório ao consciente, gerando um aprendizado pela experiência, como sugere Larrosa (2002). Ali, “Sabiá” se fez território de passagem onde percepções tiveram acontecimento.

Após esta jornada, foi sugerido que os participantes criassem um desenho inspirados na vivência. Embora tenhamos experienciado a mesma vivência, cada um o fez a partir de suas marcas e sua história, pois somos corpos diferentes e por isso percebemos os fenômenos e as coisas de forma diferente. Por sermos corpos que compartilham um mesmo mundo, uma mesma época, uma mesma cultura, mas percebermos o mundo distintamente, podemos identificar nos desenhos semelhanças e especificidades.

Abaixo apresento as imagens confeccionadas por “Corruíra”, “Bem-Te-Vi” e por mim, respectivamente:



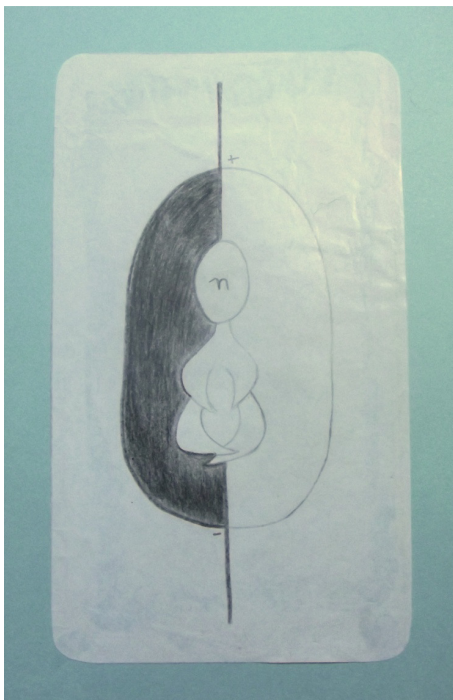


Figura 12 – Trecho do diário de “Bem-Te-Vi” – desenho Casulo (atividade criativa I Jornada).



Figura 11 – Trecho do diário de “Corruíra” – desenho Casulo (atividade criativa I Jornada).



Figura 13 – Trecho do meu diário – desenho Casulo (atividade criativa I Jornada).

Na primeira imagem, vejo um ser envolto por um casulo dual. O ser parece estar sentado. Sinto uma estaticidade e estabilidade que me suscitam um sentimento de equilíbrio (entre os opostos que não se misturam) e paz. Na segunda imagem o barbante me suscita a ideia de um feto ainda em formação e ligado pelo cordão umbilical. O traçado mais forte da pintura a lápis ao redor do barbante desenha uma área em branco por onde ele passa. Estes traçados mais marcados parecem terem sido feitos com mais cuidado e lentidão, enquanto os traçados de preenchimento parecem terem sido pintados de forma mais solta, formando uma textura mais caótica. É uma imagem que me causa a sensação de movimento.



Na terceira, encontro-me encolhida no centro dele de cabeça baixa e com as mãos para cima como quem suporta ou carrega algo sobre si. Devido sua cor e textura, o casulo também assemelha-se a um ninho de pássaro. Linhas coloridas serpenteiam-se ao redor do casulo. O desenho é colorido, mas a pessoa ao centro (eu) não, está pintada apenas com preto, assim, quanto mais ao centro, menos colorido, e quanto mais em direção às extremidades, mais colorido. Percebo neste desenho um misto de solidão e acolhimento, peso e leveza, silêncio e festa.

São três subjetividades expressadas imageticamente a partir do estímulo do mesmo exercício. Três histórias, três vidas, três liberdades que se materializam nestes desenhos ao decidirmos assim traçá-los e assim representar-nos. Para expressarmos nossa experiência em desenho, passamos por um processo de ressignificação do vivido ao eleger determinadas cores, determinadas formas ou determinados materiais e objetivá-los em um desenho. Passamos aqui pelo viés da linguagem que, além de “ser uma forma de comportamento humano, ela é também um empreendimento corpóreo”. (FERREIRA, 2012, p. 118).

#### 4.3 Movimento ancestral

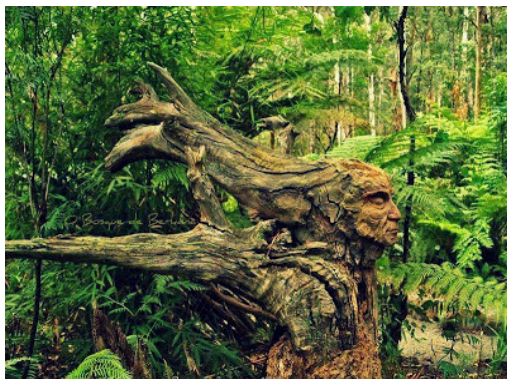


Figura 14 – Imagem de escultura de homem-raiz.

No encontro que narro agora foi trabalhada a II Jornada. Nela, saindo da singularidade de nosso corpo, é proposta a conexão com a origem humana. Aqui a ideia é que os corpos revisitem os movimentos ancestrais do desenvolvimento tanto

filogenético (relativo à história evolutiva dos animais, trabalhando dos seres unicelulares aos primatas) como ontogenético (relativo ao desenvolvimento humano, trabalhando do zigoto ao homem completamente formado)<sup>13</sup>. Trabalha-se com a noção

<sup>13</sup>Proposta de trabalho a partir de movimentos filogenéticos e ontogenéticos da II Jornada bebe de duas fontes que vertem de um mesmo lugar. A primeira delas

de que somos resultado deste percurso e que, sendo um corpo, o carregamos. Retornando às origens, experiencia-se novas formas de perceber-se enquanto corpo e como este se organiza.

Este trabalho de retorno aos movimentos ancestrais acontece juntamente com a consciência e percepção de nosso esqueleto, buscando conectarmos com nossa memória celular (conforme foi dito no encontro pela professora, os ossos são a parte mais antiga de nós, onde se encontram as nossas células mais antigas, e é, por isso, a parte de nós que guarda mais memórias).

Na semana anterior a este encontro, machuquei minha coluna lombar – o que me desencadeou uma crise de dor no ciático que acompanhou-me por quase todo o estágio docência e condicionou um pouco minha participação. A partir deste encontro, passo a participar mais como observadora.

Todos iniciaram o trabalho prático deitados no chão de barriga para cima. A Ida orientou que fizessem um movimento de estender e flexionar os pés (ponta e “flex”), balançando conseqüentemente o corpo todo, de forma que a cabeça se movimenta para cima e para baixo dizendo “sim”.

---

é o sistema Laban/ Bartenieff, que conforme Fernandes (2006) é um sistema formado pela união das teorias tanto do alemão Rudolf von Laban, como de sua discípula Irmgard Bartenieff (principal divulgadora das teorias de Laban nos Estados Unidos). A segunda provém dos trabalhos da Escola de Centramento Corpo-Mente (School for Body-Mind Centering), propostos por Bonnie Bainbridge Cohen, ela que por sua vez foi aluna de Bartenieff, mas desenvolveu uma abordagem autônoma e paralela ao sistema Laban/Bartenieff. As propostas da II Jornada são, então, adaptações dos princípios de movimento de Bartenieff (a respiração e as correntes de movimento, o suporte muscular interno, a dinâmica postural, as organizações corporais e os padrões neurológicos básicos, as conexões ósseas, a transferência de peso para a locomoção, a iniciação e o sequenciamento de movimentos, a rotação gradual, a expressividade para a conexão corporal e a intenção espacial) e de desenvolvimento do movimento de Cohen (respiração celular, radiação umbilical, mordida e movimento pré-espinhal, movimento da coluna vertebral, movimento homólogo, movimento homolateral, movimento contralateral). Desta forma, após ter passado pela I Jornada e reconhecido o corpo que é, o participante é conduzido a retornar às origens desse corpo, tanto filogeneticamente (história evolutiva), como ontogeneticamente (desenvolvimento humano), experimentadas através da dança. É um momento “de volta às coisas mesmas”, como sugere a própria fenomenologia. Para maior aprofundamento no tema, ficam sugeridas as leituras de FERNANDES, 2006 e COHEN, 1997.

Daí a origem do movimento passou para a crista ilíaca que se movimentaria para as laterais até provocar a rotação do corpo (que ficaria agora de barriga para baixo). Então, apoiando-se “pelo umbigo”, todos deveriam esticar os braços e pernas, descolando-os do chão e permanecendo nesta posição por alguns instantes. Em seguida, todos relaxam.

Seguem-se agora uma série de movimentos inspirados em animais: o movimento rastejante da serpente (pesquisando as possibilidades de movimentos da coluna), o do réptil (acrescentando-se o movimento com braços e pernas), o do felino (já sobre quatro apoios), o dos anfíbios/ sapos (princípio de verticalidade) e o dos primatas. Todos eram lembrados o tempo todo a atentarem-se para se eles se reconhecem nestes movimentos, para o que aprendem com o movimento de cada um destes animais e perceberem quais eram as possibilidades de movimentações e deslocamentos deles.

Enquanto observo-os fazendo os movimentos e experimentando o deslocamento de cada animal, fico imaginando-me fazendo-os também. Observo que o nível de concentração e disponibilidade parece às vezes variar de uma pessoa para outra e entre diferentes momentos da experimentação de uma mesma pessoa. Sinto momentos em que eles parecem ter dificuldades de reorganizar seus corpos em determinadas posições ou movimentos e momentos que parecem estarem desfrutando prazerosamente das descobertas que fazem em seus corpos.

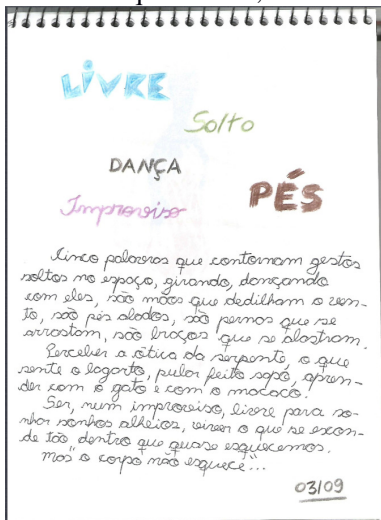
Dos primatas passa-se à verticalidade humana. Todos da turma são orientados a atentarem-se ao que a humanidade ganhou e perdeu com esta verticalidade e a prestarem atenção em seus pés, explorando as formas e possibilidades do caminhar. “A dança é um dos processos evolutivos desta verticalidade! Explore!”, disse a professora Ida e logo sugere que cada um elabore uma pequena coreografia a partir do material trabalhado.

*É como se eu pudesse sentir minha própria pele a rastejar-se pela terra. Observo tão concentrada que sinto-me entre eles, pesquisando os movimentos no corpo. Ao passarem de serpentes a lagartos, sinto um peso recair sobre seus corpos—com exceção de dois dos meninos que parecem ter força suficiente para transparecer leveza em seus corpos com os trajetos ágeis que traçam pela sala. Enquanto isso uma das meninas parece estar sempre cansada, mostrando-se um corpo penosamente pesado. Quando chegam os felinos, as omoplatas rebolam com cadência e os olhares*

tornam-se mais vivos, penetrantes e sedutores. Ao descerem o quadril e subirem a cabeça, descobrem o salto e a sala se torna mais divertida. Uns pulam mais vezes, outros mais alto, outros pouco pulam. Mas diversão mesmo é quando passam dos anfíbios para os primatas! Os corpos ganham agilidade e os olhos despontam curiosos e brincalhões, há um princípio de humanidade. Com os corpos já na verticalidade, vejo pés a beijarem o chão com desejos diferentes, vejo subjetividade. **Corpografia b.**

Vê-los tão compenetrados, pesquisando seus corpos, esforçando-se para compreender como se dão determinados movimentos em seus corpos e perceber o que cada um deles o provoca foi muito bonito. Mesmo um ou outro menos concentrado ou que parecia estar menos disponível, deixava transparecer sua dificuldade em seus movimentos, no corpo, como foi o caso da participante citada na corpografia acima. Também ela exercia ali sua liberdade. Quando Merleau-Ponty (2011) diz que a dor ou fadiga não são causadas por estímulos alheios a nós, mas sempre têm um sentido e revelam nossa postura em relação ao mundo, está falando de nossa liberdade.

Enquanto isso, “Andorinha” registra em seu diário:



**LIVRE** *Solto*  
**DANÇA** *Improvvisar* **PÉS**

Alguns palpores que contornam gestos  
soltos no espaço, girando, descompondo  
sem eles, não mãos que dedilham o vento,  
não pés alados, não pernas que se  
arrastam, não braços que se alongam.  
Perceber a seta da serpente, o que  
sente o lagarto, pular feito sapo, apren-  
der com o gato e com o macaco.  
Ser, num improviso, livre para son-  
har sonhos alheios, viver o que se escon-  
de tão dentro que quase esquecemos.  
Mas o corpo não esquece...

03/09

*Livre Solto Dança Pés Improviso*  
*Cinco palavras que contornam gestos*  
*soltos no espaço, girando, dançando*  
*com eles, são mãos que dedilham o*  
*vento, são pés alados, são pernas que*  
*se arrastam. Perceber a ótica da*  
*serpente, o que sente o lagarto, pular*  
*feito sapo, aprender com o gato e com*  
*o macaco. Ser, num improviso, livre*  
*para sonhar sonhos alheios, viver o*  
*que se esconde tão dentro que quase*  
*esquecemos. Mas “o corpo não*  
*esquece”...(Transcrição de trecho do*  
*diário de “Andorinha” – Figura 15).*

Figura 15 – Trecho do diário de “Andorinha” sobre II Jornada.

Percebo na escrita de “Andorinha”, quando diz ter se sentido “livre para sonhar sonhos alheios, viver o que se esconde tão dentro que

quase esquecemos”, que a experiência vivida lhe permitiu saborear pedaços de si existentes mas que não costumava acessar, pedaços que a princípio pareciam que não eram são seus, mas logo os reconhece em si. Pela noção de corpo-próprio, de corpo-mundo, só podemos encontrar fora o que temos dentro, bem como reconhecer dentro o que temos fora, percebemos na experiência narrada um processo de percepção corporal em que, ao fazer o movimento “do outro”, o aluno encontrou a si próprio.

Enquanto isso, “Bem-Te-Vi” registra em seu diário outras percepções:

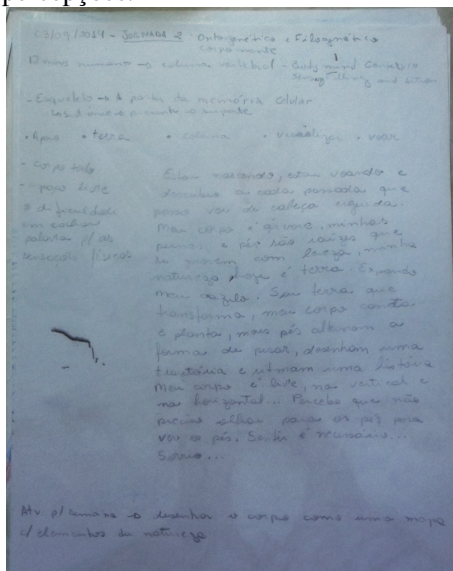


Figura 16 – Trecho do diário de “Bem-Te-Vi” sobre II Jornada.

Apoio. Terra. Coluna.  
Visualizar. Voar.

*Estou nascendo, estou voando e descubro a cada passada que posso ver de cabeça erguida. Meu corpo é árvore, minhas pernas e pés são raízes que se movem com leveza. Minha natureza hoje é terra. Sou terra que transforma, meu corpo canta e planta, meus pés alternam a forma de pisar, desenham uma trajetória e ritmam uma história. Meu corpo é livre, na vertical e na horizontal... Percebo que não preciso olhar para os pés para ver os pés. Sentir é necessário... Sorrio... (Transcrição de trecho do diário de “Bem-Te-Vi” – Figura 16).*

*Pensar não é somente ‘raciocinar’ ou ‘calcular’ ou ‘argumentar’, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece (Jorge Larrosa Bondía)*

“Bem-Te-Vi” remete sua experiência ao nascer, ao poder voar e à potência do sentir. Registra sensações e percepções que extrapolam os estímulos iniciais propostos pelos movimentos filo e ontogenéticos. Transitando entre os reinos vegetal e mineral, “Bem-Te-Vi” encontra liberdade – uma liberdade do corpo alcançada pela

percepção.

Após a Jornada, a professora Ida pediu que durante a semana todos observassem seus corpos e procurassem perceber qual é a parte “que pega”, que dói, que se faz presente. Além disso, todos deveriam fazer um mapeamento de si, corpo, apontando nele os quatro elementos básicos (fogo, terra, água e ar) e elementos da natureza. Compartilho a seguir a cartografia corporal de alguns dos participantes.

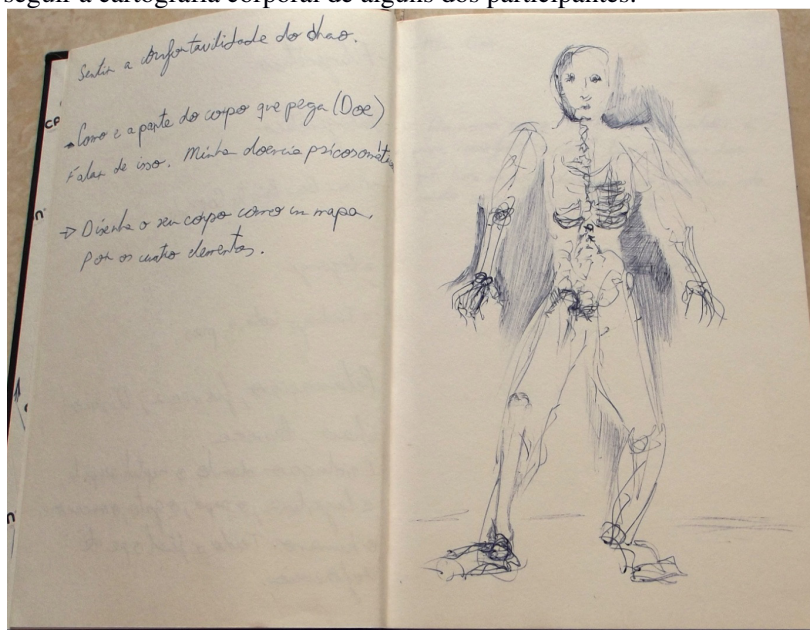


Figura 17 – Trecho do diário de “Curió” – desenho Cartografia Corporal com os Elementos.





Figura 18 – Trecho do diário de “Pardal” – desenho Cartografia Corporal com os Elementos. (partes 1 e 2).

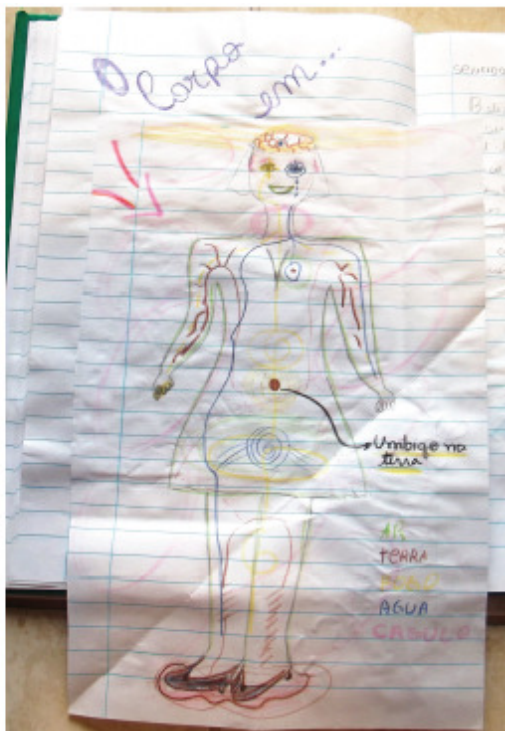


Figura 19 – Trecho do diário de “Andorinha” - desenho Cartografia Corporal com os Elementos.



Figura 20 – Trecho do diário de “Beija-Flor” – desenho Cartografia Corporal com os Elementos.



Figura 21 –  
Trecho do diário  
de “Bem-Te-Vi”  
- desenho  
Cartografia  
Corporal com os  
Elementos.





Figura 22 – Trecho do diário de “Corruíra” – desenho Cartografia Corporal com os Elementos.



Figura 23 – Trecho do diário de “João de Barro” – desenho Cartografia Corporal com os Elementos.

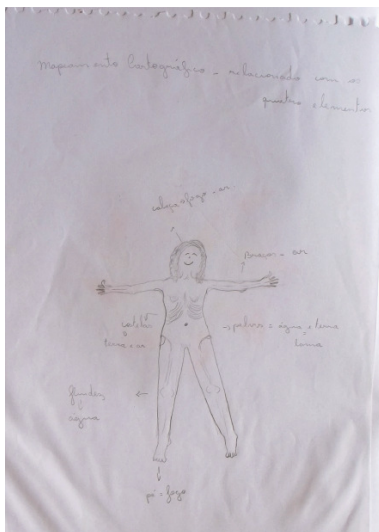


Figura 24 – Trecho do diário de “Sabiá” – desenho Cartografia Corporal com os Elementos.

Observando as imagens acima, percebo que uns representaram-se a si mesmos com rosto, outros sem, uns de forma mais realista, outros menos, uns com mais detalhes e outros menos. Duas representam-se fazendo o uso de adereços, vários apropriam-se de símbolos em suas representações de si. Os desenhos vão dos mais coloridos ao monocromático, diferentes materiais são escolhidos para esta representação: lápis de cor, canelinhas hidrográficas, caneta esferográfica, guache, grafite. Uns representam os elementos através de diferenciação cromática, outros os representam simbolicamente e outros ainda abstratamente.

*Nem todo trajeto é reto,  
Nem o mar é regular...  
Estrada, caminho torto  
Me perco pra encontrar  
Abrindo talho na vida  
Até que eu possa passar  
Como um moinho que  
roda  
Traçando a linha sem fim  
E desbravando o futuro  
Girando em volta de mim  
(Metá Metá, Cobra  
Rasteira)*

Enquanto “Curió” parece ter se focado mais em suas dores ou em partes do corpo que se fazem mais presentes no dia-a-dia, a abstração presente no desenho de “Corruíra” dilui os elementos na representação de si. “Pardal” e “João de Barro” escolhem linhas para representar cada elemento e mostram-nas percorrendo simultaneamente seus corpos. “Andorinha”, “Bem-Te-Vi”, “Beija-Flor” e “Sabiá” reconhecem os elementos em seus corpos em áreas um pouco mais delimitadas – enquanto estas duas últimas

mapeiam partes pontuais do corpo, os dois primeiros mapeiam a totalidade de seus corpos.

A liberdade aflora não apenas nas escolhas enumeradas acima, mas também na interpretação do que são cada um dos elementos para cada participante, como eles o percebem, onde o reconhecem em seu próprio corpo e como o reconhecem. Encontramos paralelos entre os desenhos como, por exemplo, muitos reconhecerem o elemento fogo na região pélvica ou o ar em suas cabeças, afinal somos todos humanos e compartilhamos um mundo ao passo que, enquanto corpos-próprio que somos, temos distintas percepções, logo distintas consciências.

Assim, podemos reconhecer, nos desenhos, corpos que, coabitantes do mundo, apresentam similaridades e particularidades simultaneamente. Cada autor de cada desenho necessitou de sua vida para poder fazê-lo tal e qual como fez, ao mesmo tempo em que escolheu cada elemento presente no desenho para representar-se. Ou seja, cada um só pode perceber o mundo a partir de sua capacidade de percebê-lo – não podemos ver mais do que sabemos ver (ou conseguimos ver), nem tampouco conseguimos “desver” o que vemos. Foram, por exemplo, as experiências de vida de “Beija-Flor” que a conduziram à escolha de representar ar e água nos braços enquanto escolhe terra para as pernas, e no entanto esta é uma escolha livre. “Beija-Flor” não escolhe sentir-se assim, ela simplesmente sente e, ao escolher representar-se desta forma materializando suas sensações neste desenho, ela exercita sua liberdade. Liberdade esta que, como vimos, não se faz presente na escolha voluntária da cor que escolhe ou no traçado da silhueta de sua representação, mas nas escolhas já presentes no corpo ao usar determinada cor ou forma. Como vimos, não é uma questão de a obra ser consequência da vida nem o contrário, mas ambas coexistem sem relação de dependência.

O exercício proposto nesta atividade criativa estimula a escuta corporal. Parar tudo e concentrar-se em sentir-se e perceber-se. Ao realizar o exercício de materializar suas percepções de si em um desenho, os participantes trouxeram para a consciência tais percepções, gerando conhecimento.

### 4.3.1 Dança da nossa canção

A professora Ida Mara pediu que eu conduzisse a aula neste dia. A Ida já havia avisado para a turma que essa aula seria um aprofundamento da aula anterior. Quatro ou cinco participantes haviam avisado no encontro anterior que faltariam neste porque participariam de um evento, enquanto alguns outros que haviam faltado no último encontro provavelmente viriam neste. Desta forma, esta seria praticamente uma aula de reposição com um toque de aprofundamento.

Iniciamos a aula com a já ritualística roda de conversas. Em seguida, peço a todos que, escutando seus corpos, mexessem, espreguiçassem, alongassem, acordassem a parte que o corpo estivesse pedindo. Então, com todos sentados no chão, entrego um pedaço de papel pardo pra cada um e peço que, de olhos fechados, desenhem-se (como se percebem). Finalizado, eles observam seus próprios desenhos por um tempo e fazem uma escrita ininterrupta de dez minutos sobre o tema "o que meu corpo está dizendo pra mim?".

Passado o tempo sugerido, começo a caminhar entre eles (que ainda encontram-se sentados) declamando um texto intitulado "A canção dos homens", de Tolba Phanem (2007)<sup>14</sup>:

Quando uma mulher, de certa tribo da África,  
sabe que está grávida, segue para a selva com  
outras mulheres  
e juntas rezam e meditam até que aparece a  
"canção da criança".  
Quando nasce a criança, a comunidade se junta  
e lhe cantam a sua canção.  
Logo, quando a criança começa sua educação,  
o povo se junta e lhe cantam sua canção.  
Quando se torna adulto, a gente se junta  
novamente e canta.  
Quando chega o momento do seu casamento a  
pessoa escuta a sua canção.  
Finalmente, quando sua alma está para ir-se deste  
mundo,  
a família e amigos aproximam-se e,  
igual como em seu nascimento,  
cantam a sua canção para acompanhá-lo na  
"viagem".

---

<sup>14</sup> Este texto a professora Ida havia enviado a todos por *e-mail* durante a semana como leitura sugerida. Ao pedir-me para repor a aula, ela sugeriu que eu o utilizasse na aula, considerando sua possível contribuição.

Nesta tribo da África há outra ocasião na qual os homens cantam a canção.  
 Se em algum momento da vida a pessoa comete um crime  
 ou um ato social aberrante, o levam até o centro do povoado  
 e a gente da comunidade forma um círculo ao seu redor.  
 Então lhe cantam a “sua canção”.  
 A tribo reconhece que a correção para as condutas antissociais não é o castigo;  
 é o amor e a lembrança de sua verdadeira identidade.  
 Quando reconhecemos “nossa própria canção”  
 já não temos desejos nem necessidade de prejudicar ninguém.  
 Teus amigos conhecem a “tua canção”  
 e a cantam quando a esqueces.  
 Aqueles que te amam não podem ser enganados pelos erros que cometes ou as escuras imagens que mostras aos demais.  
 Eles recordam tua beleza quando te sentes feio;  
 tua totalidade quando estás quebrado;  
 tua inocência quando te sentes culpado  
 e teu propósito quando estás confuso.

Proponho aos alunos que desenvolvam uma coreografia que busque a essência ancestral deles, que dancem um pedaço da canção de cada um, o pedaço que falasse de nossas origens. Proponho iniciarmos o trajeto repassando pelos estágios do desenvolvimento na escala evolutiva (filó e ontogenética)– ser unicelular, desenvolvimento fetal, serpente, réptil, anfíbio, felino, primata e humano. Sugiro que se atentem a quais movimentos ainda



Figura 25 – Escultura de Cerâmica com pessoas em roda e uma ao centro.

são pulsantes e presentes em seus corpos, em que movimentos eles se reconhecem e quais sentem que já não fazem parte deles. Quando chegamos no estágio humano do

desenvolvimento, os participantes começam a criar livremente a coreografia de parte de sua canção.

Partimos para as apresentações das coreografias em círculo no qual quem apresenta vai ao centro para fazê-lo e, em seguida, todos repetimos a coreografia apresentada enquanto o dançante da vez fica no centro observando - ele nos dança parte de sua canção e depois todos dançam-na para ele.

*Somos corpos que acolhem. Observamos com respeito e atenção cada centelha do pulsar da vida que brilha naqueles movimentos. Em roda, como faziam nossos ancestrais em torno da fogueira. Hoje a fogueira somos nós, que vamos ao centro dançar e contemplar parte de nossa canção. O ar está leve e sorrimos. Não reproduzimos a dança do outro, mas a recontamos com nossos corpos, com nossas limitações e liberdades.*  
**Corpografia c.**

Ao final, cada um segue para um canto para dois minutos de meditação seguido de um breve momento para quem desejasse anotar algo. Encerramos o encontro em círculo com um bastão, no qual, ao receber o bastão, dizemos uma palavra referente à aula (como num *brainstorming*).

Para desenvolver nossas coreografias, mergulhamos em nossos corpos-próprios para acessar verdades sobre nós em nossa correlação com o mundo. O mundo estende-se até o passado mais primitivo, por isso reconhecemos em nós o que originalmente pertenceu à nossa ancestralidade. Para além da genética, herdamos o mundo. Se somos este corpo que não é fechado em si mesmo, mas que existe como parte de uma unidade corpo-mundo, dançar a nossa canção é também religarmo-nos às nossas origens. Neste encontro, voltamo-nos novamente às origens e mais uma vez transitamos pela ancestralidade dos movimentos do corpo. Sinto cumplicidade. Reconhecemo-nos na humanidade uns dos outros. Compartilhamo-na.

#### **4.4 Ação que vem do mundo**

O encontro que agora narro parte das propostas da III Jornada, que está voltada para o estímulo sensorial do corpo, uma vez que a percepção interna no corpo e externa a ele (mundo) se dão pelos sentidos (FREIRE, I., 2014). A partir da sequência “percebo, sinto e

ajo”<sup>15</sup>, deve-se atentar para a percepção de seu entorno através dos sentidos corporais, ao perceber pontualmente algo, dedica-se um tempo às sensações provocadas por este estímulo para então agir com um movimento (como uma reação física do que se estava sentindo). Esta sequência não apenas sensibiliza os participantes sensorialmente, potencializando suas percepções e sensações, como provoca-os a se movimentarem a partir do que se sente, não do que se pensa ou do que alguém diz que se deva ser/ fazer.

Neste dia a professora Ida iniciou o encontro falando sobre Merleau-Ponty, explicando que, conforme este filósofo, os sentidos são a entrada da percepção. Assim, o ambiente externo só faz sentido quando mediado pelo interno, de forma que só percebemos o outro quando ele está no nosso campo de percepção. Ao perguntar como percebemos o outro, a professora diz que às vezes o percebemos como sendo nós mesmos, nos reconhecendo no outro (projeção) achando que sabemos o que o outro está sentindo/ pensando. Então fala sobre a dor física, questionando o que é a dor, por que sentimos dor e como respeitar a dor do outro (que não estamos sentindo).

Conforme a professora, para uma atitude fenomenológica é necessário estar inteiro, envolver-se de verdade (quem se envolve apenas pela metade, percebe só a metade do que acontece) e que devemos explorar os sentidos e as possibilidades de percepção do mundo. Conforme foi dito em sala, além dos cinco sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato) temos o sexto sentido que é a propriocepção (ou cinestesia) que é a noção do todo, do movimento, dos espaços que habitamos. Diz que precisamos perceber melhor a nossa realidade para poder perceber a realidade do outro.

*Para ouvir, basta abrir  
os poros  
(Marisa Monte,  
Primeira Pedra)*

---

<sup>15</sup> A proposta de trabalho a partir dos Sentidos do Corpo através do exercício “Perceber, sentir e agir” é baseado nos trabalhos da Escola de Centramento Corpo-Mente (School for Body-Mind Centering), fundada por Bonnie Bainbridge Cohen. Artista de movimento, pesquisadora, educadora e terapeuta, a norte-americana Cohen (1997) embasa suas atividades nas dinâmicas da percepção, defendendo que é através de nossos sentidos que recebemos informações (tanto do que acontece dentro do corpo, como fora dele), assim, como processamos e usamos essas informações faz parte do ato de perceber. Na III Jornada, as propostas do “Sensing, Feeling and Action” são adaptadas para atender às necessidades do processo das Jornadas como um todo.

Após esta conversa introdutória, a professora Ida pede para os alunos caminharem pelo espaço e vai orientando-os a passar, gradativamente, da vertical para a horizontal, até chegar na posição fetal (percurso de desenvolvimento filogenético e ontogenético ao inverso). Deitados, a proposta é seguir a sequência de “perceber, sentir e agir” através dos sentidos. Perceber por um dos cinco sentidos, sentir o que essa percepção nos provoca e agir com algum movimento.

Devido ao meu estado de saúde<sup>16</sup>, eu estava sem participar dos trabalhos práticos dos últimos encontros, mas pude participar desse exercício ao adaptá-lo, mantenho-me sentada em uma cadeira (movendo-me basicamente do umbigo para cima).

A professora Ida coloca para tocar uma música intitulada “De Volta ao Começo”, autoria de Gonzaga Jr, interpretada por Nana Caymmi, que fala do “voltar às coisas mesmas” e, durante esta, devemos desenvolver uma coreografia (saindo da vertical e indo para a horizontal ou o contrário) a partir da sequência do “perceber, sentir e agir” e trabalhá-la de forma cíclica. Apesar de estar com algumas limitações físicas neste momento, pude entregar-me com o que tinha.

*Percebo, no outro lado da sala, as cortinas da janela que me lembram o balanço do mar, ecoando em mim movimentos ondulares pela coluna. Percebo outras ondas à minha frente, são meus cabelos cacheados caídos em meu rosto. Sinto-me escondida por detrás dele ao mesmo tempo que sinto vontade de acariciá-lo para sentir sua textura espiralada em minha pele... e o faço. Deixo meu cabelo namorar meu braço por algum tempo, sentindo-o em minha pele. Amo-me. O som do afago musica dentro de minha cabeça, sinto cócegas sonoras e reajo encolhendo-me. Percebo o cheiro da sala, de um quase imperceptível aroma de guarda-roupa de vó, sinto-o e o corpo nostalgia-se leve e lento. Percebo diferentes instrumentos na música que toca, atento-me para ouvi-los separadamente, sinto seus sabores, mas não chego a agir porque acaba o tempo da música... e do exercício. Sensibilizada, sinto-me corpo-vivo. **Corpografia d.***

Cada percepção me provoca uma sensação que fico curtindo (como se curte uma cachaça boa em um velho barril) até que esta

---

<sup>16</sup>Atravessava uma crise de dores na coluna lombar e no nervo ciático.



desencadeia algum movimento em mim, quase que como uma mera reação embebida de sensação. Assim monto minha pequena coreografia – sentada na cadeira, mas inteira e entregue ao que estou fazendo.

Cada um apresenta sua coreografia aos demais no silêncio, apenas com seu tempo e ritmo próprios. Por estar concentrada em meu processo, não pude acompanhar o processo de desenvolvimento da coreografia dos demais, mas, ao assisti-las no final, a maior parte delas me despertou um pouco do que eu havia sentido quando fiquei assistindo as pesquisas deles durante a segunda jornada. A maioria se mostrou disponível durante as apresentações. Parecia dar para perceber quem estava entregue às percepções e quem pensava antes de agir. E mais uma vez terminava a aula com um sentimento de gratidão dentro de mim pelo que acabo de experienciar.

Senti-me bastante sensibilizada com esta jornada. É como o trabalho com palhaço ou o POC da Viola Spolin (2005)<sup>17</sup>, abrir-se para o improviso, para um porvir espontâneo. Exercitar a falta de controle, deixar o corpo decidir o que fazer. Ser território de passagem onde as coisas têm acontecimento, como sugere Larrosa (2002). É uma liberdade exercida de forma consciente onde exercitamos não apenas a escuta corporal, mas também a fala corporal. Paramos para ouvir o mundo ao pararmos para ouvir nossos corpos e os deixamos correlacionarem-se, tendo os movimentos espontâneos como resultados deste diálogo. Foi um exercício de liberdade porque permitimos que nós, enquanto corpos, apresentássemos a nós mesmos nossas decisões tomadas involuntariamente: nos permitimos ouvir o que já ouvimos mas não percebemos, cheirar o que já cheiramos mas não percebemos, sentir em nossa pele o que já sentimos, mas não percebemos... e permitimos ao corpo movimentar-se conforme sente nosso diálogo com o mundo.

Ao final do encontro, a professora Ida indicou uma atividade criativa pra casa: mapear o corpo com os sentidos (com que partes do corpo somos capazes de ouvir, ver, cheirar, sentir sabores e texturas?). Apresento a seguir alguns dos mapas corporais feitos.

---

<sup>17</sup> Ponto de Concentração– POC: estratégia elaborada por Viola Spolin (2005) na qual se propõe aos alunos/atores um ponto focal de trabalho, ou seja, um problema dado para ser resolvido em cena (improvisada) no qual o aluno/ator se atém. O objetivo do POC é que, focado deste problema pontual, o aluno/ator se libere para ações mais espontâneas e menos cerebrais no trabalho com a improvisação. “O Ponto de Concentração torna possível a percepção, ao invés do preconceito; e atua como um trampolim para o intuitivo” (SPOLIN, 2005, p. 21).

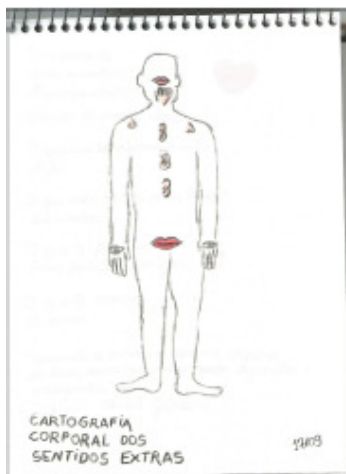


Figura 26 – Trecho do diário de “Andorinha” – desenho Cartografia Corporal com os Sentidos.

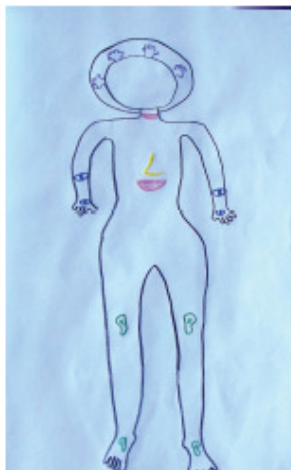


Figura 29 – Trecho do diário de “Curió” – desenho Cartografia Corporal com os Sentidos.



Figura 28 – Trecho do diário de “Quero-Quero” – desenho Cartografia Corporal com os Sentidos.

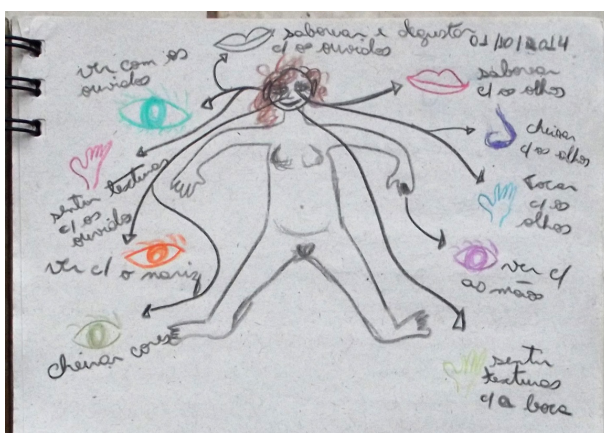


Figura 27 – Trecho do diário de “Beija-Flor” – desenho Cartografia Corporal com os Sentidos.



Figura 30 – Trecho do diário de “Corruíra” – desenho Cartografia Corporal com os Sentidos.

Figura 31– Trecho do meu diário – desenho Cartografia Corporal com os Sentidos.



Aqui, novamente, assim como foi percebido nos mapeamentos anteriores (relacionados aos elementos da natureza), percebo uma grande diversidade na forma de representar-se. Novamente identificamos uns mais realistas e outros mais abstratos, uns mais coloridos outros menos, com rosto e sem, diferentes materiais e técnicas, representações do corpo fracionadas ou inteiras... Mas existe uma importante distinção entre os exercícios: na atividade criativa anterior buscava-se reconhecer no corpo elementos que encontravam-se supostamente “fora” e agora busca-se reconhecer no corpo a potencialidade sensória/ sensível de diálogo com o mundo. Tal exercício propicia a tomada de consciência do potencial perceptivo encontrado em nosso corpo, potencializando, conseqüentemente, o fluxo de trocas estabelecidas na correlação corpo-mundo.

Como foi dito no capítulo anterior, Merleau-Ponty (2004) diz que as criações artísticas dão aos nossos contextos um sentido figurado que antes delas não existia, ressignificando a vida. Ao desenharmos nossos corpos nesta atividade criativa, fazemos um exercício de tradução: assim como na III Jornada (“Percebo, sinto e ajo”) traduzimos o que sentimos em movimentos, aqui traduzimos em uma cartografia criativa. Quando objetivamos sensações sensoriais em um mapa, no qual criamos o território onde localizaremos os itens, criamos a representação desses itens (cinco sentidos) e criamos a localização dele neste território que nos representa.

Algo que me chama atenção nestes mapeamentos é que “Curió”, que já trabalha com desenhos há algum tempo, escolhe as mãos para representar a si e que “Andorinha” e “Quero-Quero” localizaram o paladar na região genital. Outra coisa foi que “Corruíra”, ao seguir uma linha mais abstrata, mescla os limites territoriais entre os sentidos e destes com o corpo, causando-me a impressão de como se cada sentido estivesse, de alguma forma, presente em todo o corpo. Também chamou-me atenção que, em meu desenho, apesar de desenhar-me de corpo inteiro, concentro minha percepção dos sentidos apenas entre cabeça e mãos.

Como diz Merleau-Ponty (2004), apesar de existirem condições que orientam a vida, a maneira de vivê-la e interpretá-la é livre. Ao passarmos pela experiência propiciada pela III Jornada, sensibilizamos sensorialmente, potencializando nossa capacidade perceptiva de nosso corpo-próprio e, logo, potencializando nossa liberdade ao rumarmos na direção de fazer da vida uma obra de arte.

#### 4.4.1 Sensibilização dos sentidos

Novamente, a professora Ida encoraja-me a ministrar o encontro. Ela sugere que sigamos ainda na terceira Jornada, funcionando esta aula como um aprofundamento da sequência “percebo, sinto e ajo”.

Planejo uma aula de sensibilização dos sentidos<sup>18</sup>. Neste encontro, por volta de um mês e meio após o início da nova crise de dor no nervo ciático que eu estava atravessando, já estou numa fase de melhora e consigo ficar um pouco mais envolvida fisicamente na atividade (consigo caminhar um pouco, agachar e levantar, consigo até ficar um pouquinho de tempo seguido de pé). Esta disposição na qual me encontro foi crucial para a possibilidade de desenvolver a atividade proposta.

Iniciamos a roda de conversa na lanchonete do Centro de Ciências da Educação – CED, para esperarmos todos chegarem. Depois de algum tempo, com apenas 3 dos alunos, resolvemos ir para a sala começar as dinâmicas (uma quarta aluna chegou um pouco atrasada na aula e foi integrada enquanto a atividade já acontecia). Fazemos uma fila na porta da sala, eu coloco uma venda em seus olhos (por entender que vivemos numa cultura bastante visual e que este sentido geralmente suprime os demais) e conduzo-os individualmente até algum lugar da sala. Coloco uma música ambiente e peço que mexam seus corpos conforme suas necessidades, despertando-os e os disponibilizando para o trabalho.

Munida de um “kit sensorial”<sup>19</sup> que trouxe de casa com materiais variados que pudessem provocar sensorialmente os alunos, minha proposta inicial era fazermos uma roda sentados no chão e os materiais irem sendo passados de mão em mão, mas como éramos poucos, separo-os pelo espaço e sirvo cada um com algum dos materiais

---

<sup>18</sup> O planejamento do encontro foi inspirado em experiências que tive em duas oficinas distintas de teatro de sombras – uma na graduação, sob a orientação da estagiária docente Fabiana Lazzari numa disciplina de teatro de sombras ministrada pelo professor Dr. Valmor Nini Beltrame, e outra numa oficina com a Cia. Teatro Lumbra de Animação, de Porto Alegre/RS.

<sup>19</sup> Caixa de fósforos, tecido longo, penas e plumas, baldes com água, terra e lama, pote com grãos (sementes de girassol), biscoito salgado água e sal, serragem grossa, amendoim japonês salgado, pipoca doce caramelizada, bola vazada de cipó trançado, escorredor de louças retorcido, galhos de plantas, instrumentos percussivos (caxixi e unhas de cabra), erva de chimarrão, pó de café, massinha de modelar (escolar), folhas secas, entre outros.

do kit, assim podem ficar explorando o objeto pelo tempo que quiserem antes de trocá-lo. Deixo-os interagindo com o material, explorando-o sensorialmente para sua percepção enquanto sentem o que esta percepção lhes causa, até que transformam esta sensação/ sentimento em uma ação/ movimento (perceber, sentir e agir). Quando cada um acha que já explorou seu material o suficiente, deposita-o à sua frente e aguarda enquanto eu troco o material para a interação.

É lindo assisti-los nesta experiência sensorial! Parece tudo muito intenso e me encanto com a beleza dessa ingenuidade que vejo nas atitudes de quem está descobrindo sensorialmente o mundo e transformando suas sensações em movimentos dançados. Com essas cenas é impossível não pensar na figura da criança ou na carta zero do tarô (o Bobo / o Louco)<sup>20</sup>. De olhos vendados, os alunos deparam-se com os materiais sem informações prévias, sem conceitos e preconceitos nem qualificações dadas *a priori*. Precisam necessariamente interagir sensorialmente com os objetos para percebê-los. Novamente sinto-me grata e presenteada por poder desfrutar da lindeza do processo destas Jornadas!

Após cada um já ter se relacionado com vários dos materiais (como cada um seguiu seu ritmo, o número de materiais com que cada um se relacionou variou bastante), eu peço que parem e prestem atenção no estado de seus corpos e fiquem assim, em silêncio, por um breve momento, reconhecendo este corpo sensibilizado sensorialmente. Peço então que, cada um em seu tempo, tirem as vendas e venham reconhecer os materiais com os quais eles se relacionaram – este momento foi engraçado, porque eles se surpreenderam com muitas coisas, por as terem imaginado de outras maneiras. Peço que eles elejam de um a três elementos para desenvolverem uma pequena coreografia a partir desta relação (agora sem vendas).

*O dia está claro, a temperatura amena e os olhos vendados. A concentração é grande... todos à espreita do que encontrarão à sua frente. Quatro corpos, quatro histórias, quatro tempos, quatro*

---

<sup>20</sup> Para Banzhaf (2011), o arquétipo desta carta é a criança. Para ele, numericamente, o zero “é o estado irrevelado. A totalidade original. O paradoxo que nunca é nada. O número que não pode ser modificado, quer por multiplicação, quer por divisão. O estado antes do início.” (p. 22). O autor reconhece o zero como pertencente aos números inteiros femininos, atribuindo-lhe “o valor simbólico correspondente ao do ovo.” (2011, p. 22). O Bobo simboliza o espírito em busca da experiência, aquele que tem todo um universo por aprender.

*liberdades. Quatro vidas que, ao sabor de Yann Tiersen e Uakiti, mergulham na exploração dos materiais. Vejo seus corpos entregues e presentes. Vejo integração – objetos integrados aos corpos, corpos integrados ao mundo. Neste estado de disponibilidade, o participante que se correlaciona com as plumas, vive as plumas, é as plumas. O outro, neste momento, é café e o outro ainda um caxixi... São corpos a provocar objetos e objetos que provocam corpos. O mergulho parece tão profundo que, na escuridão destas profundezas, já não sabemos quem é quem.*  
**Corpografia e.**

Ao final, todos os quatro alunos apresentaram suas coreografias aos demais e rumamos aos diários para registro da vivência. Percebo nos relatos de seus diários uma imersão perceptiva provocada pela relação com os objetos durante o exercício do “percebo, sinto e ajo” de olhos vendados.

Enquanto “Curió” aprofunda-se nas potencialidades sensoriais de cada sentido que temos no corpo (já trabalhadas na atividade criativa da primeira aula em que tivemos a III Jornada), “Sabiã” e “Bem-Te-Vi” descrevem suas experiências perceptivas, detalhando as texturas, cheiros, sabores, sons e movimentos percebidos nos objetos, as sensações provocadas (por vezes acompanhadas de memórias ou imagens) e as ações desencadeadas a partir delas.

Apresento abaixo o trecho dos três diários citados onde relatam suas experiências com as atividades propostas neste dia. Começamos pelo de “Curió”:



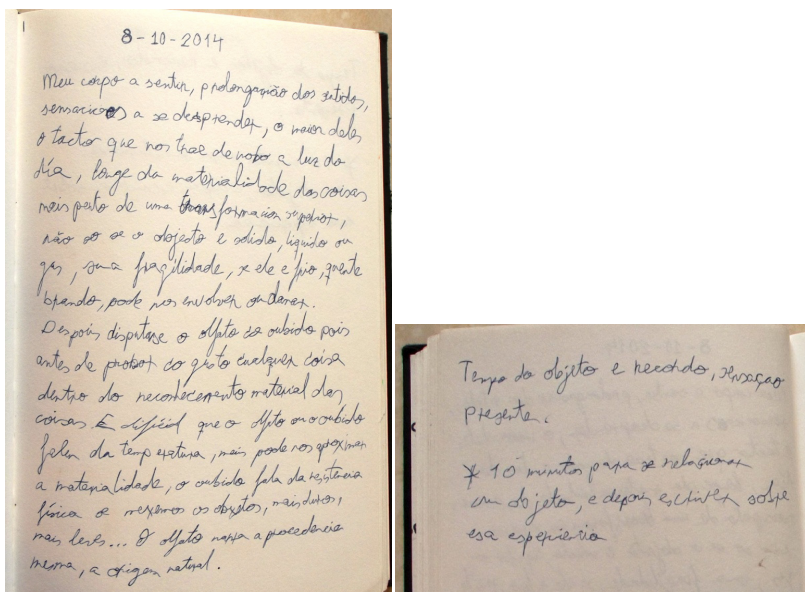


Figura 32– Trecho do diário de “Curió” sobre III Jornada – aula de reposição (partes 1 e 2).

*Meu corpo a sentir, prolongação dos sentidos, sensações a se desprender, o maior deles o tato que nos traz de novo a luz do dia, longe da materialidade das coisas mas perto de uma transformação superior, não só se o objeto é sólido, líquido ou gasoso, sua fragilidade, se ele é frio, quente, brando, pode nos envolver ou machucar.*

*Depois disputa-se o olfato do ouvido pois antes de provar o gosto de qualquer coisa dentro do reconhecimento material das coisas. É difícil que o olfato ou o ouvido falem da temperatura, mas pode nos aproximar a materialidade, o ouvido fala da resistência física se mexemos os objetos, mais duros, mais leves... O olfato narra a procedência mesma, a origem natural.*

*Tempo do objeto e recordo, sensação presente. (Transcrição de trecho do diário de “Curió” com certa tradução do “portunhol” – Figura 32).*

Sensibilizado pelo exercício, “Curió” declara sentir que as sensações chegam a desprender-se de si, distanciando-se da materialidade das coisas e aproximando-se de uma transformação superior. Parece-me que ele atingiu um certo grau de envolvimento com o exercício a ponto de alcançar percepções outras. Reconheço, no relato deste participante, a noção de corpo-próprio a latejar, uma vez que esta noção sugere uma unidade carnal entre corpo e mundo, de forma que os



limites (até onde sou eu e até onde é o mundo) ficam relativizados. Revela sentir-se mais sensibilizado pelo tato, seguido do olfato e da audição, e declara perceber a luz do dia pelo tato – o que, pela lógica cartesiana, estaria errado, porque a pele não vê luz, mas a de “Curió” vê.

Espiemos agora um pedacinho do diário de “Sabiá”:

Barcelos, Dantas, Aguiar. 05.10.2014

Me aparece um balde de plástico com um cheiro de mato, aquele mato que fora cortado e está na sombra a alguns dias e tem uma certa umidade no cheiro, porém não está mofado, só parado. Mergulho no balde e me sinto quase no subterrâneo de uma árvore, ou melhor em suas raízes. Já senti esse cheiro antes é aquele que vem de um monte de folhas juntas ele é seco e áspero, pode ser folha dura com um pouco de terra bem seca no fundo. É um cheiro que me lembra floresta, como parada, como por dentro e chego no lugar de folhas secas verde quando criança viajava a copa de uma árvore grande que segurava outras plantas menores e com certeza lá morava alguém, ah! Isso é certo! O cheiro dessas folhas ásperas me lembra algo escuro como o subterrâneo. Mergulho nesse lugar onde cabe a minha cabeça. Com as mãos ajudo a minha cabeça a entrar no balde. Deslizo as mãos no chão em frente com movimentos quebrados, movimentos meio duros como a serragem (o que eu pensava ser folhas escuras é uma serragem clara) que agora vejo com os dois olhos abertos.

Figura 33– Trecho do diário de “Sabiá” sobre III Jornada – aula de reposição.

Me aparece um balde de plástico com cheiro de mato, aquele mato que fora cortado e está na sombra a alguns dias e tem uma certa umidade no cheiro, porém não está mofado, só parado. Mergulho no balde e me sinto quase no subterrâneo de uma árvore, ou melhor em suas raízes. Já senti esse cheiro antes é aquele que vem de um monte de folhas juntas ele é seco e áspero, pode ser folha dura com um pouco de terra bem seca no fundo. É um cheiro que me lembra floresta, como parada, corro por dentro e chego no lugar de folhas secas onde quando criança avistava a copa de uma árvore grande que segurava outras plantas menores e com certeza lá morava alguém, ah! Isso é certo! O cheiro dessas folhas ásperas me lembra algo escuro como o subterrâneo. Mergulho nesse lugar onde cabe a minha cabeça. Com as mãos ajudo a minha cabeça a entrar no balde. Deslizo as mãos no chão em frente com movimentos quebrados, movimentos meio duros como a serragem (o que eu pensava ser folhas escuras é uma serragem clara) que agora vejo com os dois olhos abertos. (Transcrição de trecho do diário de “Sabiá” – Figura 33).

Uma vez, em uma disciplina do mestrado, a professora Ida Mara narrou um episódio que encontra-se publicado em um livro de sua autoria desta forma:

O Carlos estava de costa pra mim, quando comecei a ouvi-lo fazer um barulho de liquidificador. Aí ele tirava a jarra cheia de cima do caminhão, colocava com a pá mais um pouco de areia. Pegava a jarra com as duas mãos e punha com força em cima do caminhão depois dava umas voltinhas pra frente e pra trás, como se tivesse encaixando, colocava a mão em cima e começava novamente fazer o barulho: ‘Brummmm-ummm[...]’ Eu perguntei: “O que você está fazendo, Carlos?” ‘Suco.’ ‘Suco de quê, Carlos?’ ‘Anja.’ ‘Quem faz suco na sua casa, Carlos?’ ‘Dô’. ‘Depois de ter me dado na pazinha, voltou ao mesmo lugar e repetiu a ação. (2004, p.45)<sup>21</sup>.

Para aquela criança não importava o que lhe havia sido dado pronto (a areia, a jarra e o caminhãozinho, cada qual com sua função previamente determinada pelo mundo), importava o sentido que aquilo tudo fazia pra ela, importava o como ela percebia estes elementos naquele momento: era um liquidificador fazendo suco de laranja, assim como a “Dô” fazia para ele em sua casa. Aqui começo a entender que na fenomenologia o sentido das coisas é encontrado na correlação entre corpo e mundo. Aqui, uso o termo ‘correlação’ porque a relação é estabelecida em ambos sentidos simultaneamente, como uma cumplicidade. O menino Carlos encontrou naqueles objetos um sentido conforme as experiências que tem no corpo (que viu tantas vezes fazerem suco pra ele), ao mesmo tempo em que os próprios objetos lhe sugeriram a possibilidade de serem liquidificador e suco naquele momento.

Lembro-me que, no dia deste encontro, “Sabia” ficou embasbacada com o fato de o balde cheio de folhas e terra estar, na verdade, cheio de serragem. Ficou mesmo muito intrigada, porque a correlação que estabeleceu com este material foi tão profunda que fê-la presentificar, através da memória presente em si, situações de sua

---

<sup>21</sup> Episódio relatado por uma professora participante do estudo conduzido por Ida Mara Freire, publicado no livro da mesma autora intitulado “Um olhar sobre a criança: estudo exploratório sobre as experiências da criança vidente e não-vidente de dois anos de idade.” Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2004.

infância. Por não estar sendo “cegada” por sua visão, de olhos vendados “Sabiá” reconheceu sentido nas coisas conforme estas lhe faziam sentido, assim como Carlos em sua brincadeira de fazer suco. Ali ela conseguiu perceber o material sem preconceitos e conceitos dados *a priori*.

Ida Mara Freire (2014), ao falar sobre indagações propostas por Susan Kozel no intuito de nortear experiências em dança com a fenomenologia, sugere que

nós experimentamos o mundo através dos nossos corpos; nós entendemos nossas experiências ao integrar dados recebidos pelo nossos sentidos com nossas estruturas para compreendê-las. Nossas experiências nos revelam a natureza de nós mesmos, nossos corpos, e nossa cultura. Nenhum sentido físico é isolado um do outro. (FREIRE, 2014, p. 36).

Ao relacionar-se sensorialmente com o material, “Sabiá” acessou um pouquinho de sua natureza e de suas verdades.

Enquanto isso “Bem-Te-Vi” relata outras percepções:

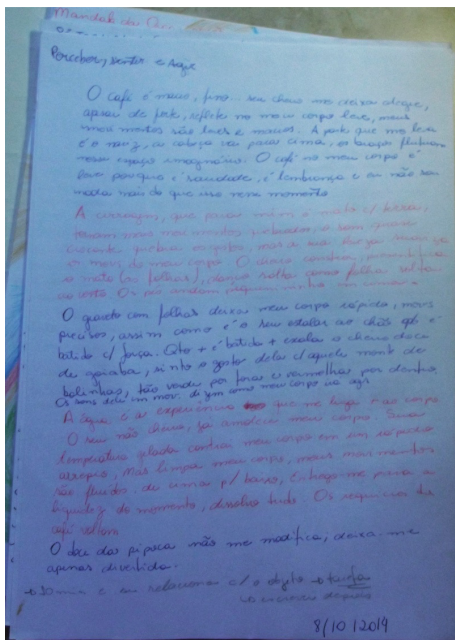


Figura 34 – Trecho do diário de “Bem-Te-Vi” sobre III Jornada – aula de reposição.

O café é macio, fino... seu cheiro me deixa alegre, apesar de forte, reflete no meu corpo leve, meus movimentos são leves e macios. A parte que me leva é o nariz, a cabeça vai para cima, os braços flutuam nesse espaço imaginário. O café no meu corpo é leve porque é saudade, é lembrança e eu não sou nada mais do que isso nesse momento.

A serragem, que para mim [com os olhos vendados] é mato com terra, tornam meus movimentos quebrados, o som quase crocante quebra os gestos, mas a sua leveza suaviza os movimentos do meu corpo. O cheiro constrói, presentifica o mato (as folhas), danço solta como uma folha solta ao vento. Os pés andam pequenininho em cima [da serragem].

O graveto com folhas deixa meu corpo rápido, movimentos precisos, assim como é o seu estalar ao chão quando é batido com força. Quanto mais é batido mais exala o cheiro doce de goiaba, sinto o gosto dela com aquele monte de bolinhas, tão verde por fora e vermelha por dentro. Os sons dele em movimento dizem como meu corpo irá agir.

A água é a experiência que me liga mais ao corpo. O seu não cheiro, já amolece meu corpo. Sua temperatura gelada contrai meu corpo em um rápido arrepio, mas limpa meu corpo, meus movimentos são fluídos, de cima para baixo. Entrego-me para a fluidez do movimento, dissolvo tudo. Os resquícios de café voltam.

O doce da pipoca não me modifica; deixa-me apenas divertida. (Transcrição de trecho do diário de “Bem-Te-Vi” – Figura 34).

Disse Paulo Freire uma vez:

Conhecer não é um ato através do qual o sujeito transformado em objeto recebe dócil e passivamente os conteúdos que outro lhe impõe. Conhecimento exige uma presença curiosa do sujeito frente ao mundo. Requer ação transformadora sobre a realidade. Demanda uma busca constante. Implica invenção e reinvenção. (1982, p. 12).

Tais afirmações me remetem ao subcapítulo onde foi discutida a noção de corpo-próprio, pois esta também implica na não coisificação humana. Também me remetem ao subcapítulo sobre a noção de experiência, onde é defendido que o conhecimento precisa de entrega e envolvimento.

No relato de “Bem-Te-Vi”, juntamente com minhas memórias deste encontro, percebo uma entrega curiosa de sua parte durante seu relacionamento sensorial com os objetos, que me causa a impressão de que os objetos tornam-se extensões dela assim como ela torna-se extensão dos objetos. Os limites ficam um tanto diluídos. O movimento que é desencadeado por sua correlação com o ramo de árvore a bater no chão, por exemplo, forma uma dança orgânica na qual o corpo-próprio que ela é encontra-se em sintonia com o movimento do ramo. Na fluidez do movimento, perde-se os limites de quem começou o que e eles, simplesmente, dançam juntos.

Os objetos são passíveis de qualificação, diferentemente dos seres humanos, que não deveriam sê-lo pois são dotados de percepção, logo podem eles mesmos perceberem a si e ao mundo, não precisando que ninguém perceba por eles. A lógica cartesiana qualifica o corpo e o dota de tudo quanto é qualidade e característica que já vêm prontas e fechadas para defini-lo. Durante o exercício trabalhado neste encontro, vejo nos relatos de “Bem-Te-Vi” um ser humano não coisificado que, aberto à experiências, utiliza sua capacidade sensitiva para perceber o mundo e correlacionar-se com ele de forma original e não pré-determinada ou formatada por outrem.

#### **4.5 O Movimento da escuta de Si**

Neste encontro que descrevo agora trabalhamos a quarta e demos início à quinta Jornada. Narro, neste subcapítulo, a parte do

encontro na qual foi trabalhada a quarta, que propõe o trabalho com o Movimento Autêntico<sup>22</sup>.



Figura 35 – Movimento Autêntico, de Convés Criativo – pintura.

Aqui, busca-se esquivar-se da racionalidade no processo de criação de movimentos. Conforme explica Freire (2014), os movimentos corporais (que podem ser visíveis ou invisíveis pra o observador) são desencadeados por impulsos interiores (inconsciente). Trabalha-se em duplas: um se movimenta e o outro observa. O que se move, se provido de visão, o faz de olhos fechados enquanto o outro o observa. Após aproximadamente cinco minutos, o primeiro para de movimentar-se e conta ao segundo o que acaba de fazer, descrevendo suas ações. Citando Adler, Ida Mara Freire (2014)

<sup>22</sup> A proposta do Movimento Autêntico tem origem nas propostas de Mary Steaks Whitehouse, bailarina e terapeuta junguiana que trabalhava a partir da imaginação ativa, mas foi cunhado por Janet Adler, uma discípula que seguiu desenvolvendo a proposta. Ao falar sobre o movimento físico e a personalidade, Whitehouse declara que “o corpo é o aspecto físico da personalidade, e movimento é a personalidade tornada visível” (1987, p. 17, tradução minha). Ela acredita que enquanto olharmos para o corpo como objeto é difícil permiti-lo, mas quando vemos enquanto subjetividade, temos independência para descobri-lo. Defendendo a importância de não agir enquanto a ação está acontecendo, Whitehouse acredita que o “movimento, para ser experienciado, tem que ser encontrado no corpo, não colocado como um vestido ou um casaco” (1987, p. 19, tradução minha). O Movimento Autêntico, segundo Adler (1987), assemelha-se à prática de meditação (a maior diferença, para ela, é que esta segunda requer uma postura corporal específica) e se faz necessário compreendê-lo como espiritual, ainda mais que uma disciplina terapêutica, o que oferece novas perspectivas ao trabalho. O exercício proposto na IV Jornada é uma adaptação destes trabalhos. Em entrevista concedida à presente pesquisa, a prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ida Mara Freire declara que, com os olhos vendados, na IV Jornada começamos a acessar o inconsciente com maior aprofundamento. Nesta Jornada, conforme a professora, nos aproximamos do que Merleau-Ponty fala sobre a figura fundo em relação ao que este filósofo apresenta como eu e o mundo, refletindo sobre como somos um no outro. O corpo seleciona o intercâmbio do informações entre o “dentro” e o “fora” do corpo e o movimento autêntico é uma estratégia para permitir que o corpo revele que informações está selecionando. Na proposta do Movimento Autêntico, de olhos fechados, temos a percepção dos sentidos potencializada. Nesta Jornada, começamos a ter um acesso mais aprofundado ao nosso inconsciente.

nos conta que envolvidos com o movimento autêntico aprendemos que descrever algo é diferente de falar sobre a experiência. Em seguida é a vez do observador dar o retorno para o dançante, narrando os movimentos observados. Invertem-se os papéis e repete-se o exercício.

No início da aula, em roda, a professora Ida comenta que o que nós temos no corpo é presente, porque o corpo é presente, logo, escrever no tempo do corpo é escrever no tempo presente. Em seguida entramos no tema da cura e a professora fala que as Jornadas provocam uma cura estética, não uma cura psicológica. Ela conta que alguns perguntavam se o que ela fazia era dança-terapia, e ela dizia que não – diz que foi até fazer um curso de dança-terapia para entender direito o que era isso e certificou-se de que, de fato, o que ela fazia com a dança não era terapia. E indaga “Como é que você vive sem corpo? Não vive!? Mas tem muita gente que ignora...” enquanto nos fala que ego é corpo. Dessa forma, diz que a dança, ao trabalhar com o corpo, move questões psicológicas e nós devemos assumir responsabilidade pelo nosso corpo, assim como pela nossa vida, e “fazer da vida uma obra de arte”.

Iniciamos a quarta Jornada: cinco minutos de movimento em dupla – um observa/ protege enquanto o outro dança a partir de estímulos recebidos, sejam eles do corpo ou do ambiente, são as orientações. Depois inverte.

Como minha dor no ciático já está bem melhor, já posso participar. Fui a primeira da dupla. Aguço meus sentidos e disponho-me a ser afetada pelo ambiente para transformá-lo em movimento. Um movimento leva a outro e os estímulos já não são exclusivos do ambiente, mas vêm da própria dinâmica corporal ou de sensações e mesmo pensamentos desencadeados. Sinto-me viva por poder participar desta aula! Há meses que tenho estado de repouso absoluto, que mal conseguia ficar de pé por meio minuto inteiro ou caminhar, e agora começo a voltar a dançar! Danço quase o tempo todo sentada, movimentando mais a parte superior do corpo e meus movimentos são intermeados por tempos de quietude enquanto procuro perceber-me a mim e/ou ao ambiente.

*Ouço o som do ar condicionado, que me provoca uma sensação de tremor opaco e sujo, movimento-me de forma trêmula arredondando a coluna, enterrando a cabeça entre os ombros e subindo os braços ao lado das orelhas (continuando a curva vinda da coluna). Meu movimento ascendente feito com os braços transforma-se descendente enquanto atendo-me*

*ao movimento da coluna que segue arredondando-se até levar-me ao chão. Deitada, o tato do chão provoca-me, sinto-o, relaciono-me com ele, acaricio-o com minhas bochechas até que percebo-me encolhendo e encolho-me na posição fetal. Esta posição me faz sentir-me sozinha e eu não gosto. Não gosto e busco perceber outra coisa para sair desta sensação, distraíndo-me com meus cabelos, que me provocam prazer e o tempo acaba. **Corpografia f.***

Descrevo o que fiz à minha dupla, que me ouve atentamente. Em seguida, ele me descreve o que me viu fazendo. É importante compreender que a descrição, falada no tempo presente, não deve tratar de motivações ou intenções, mas sobre ações. Aqui, a proposta de se descrever no tempo presente está relacionada ao exercício de contar sem interpretar o que foi feito, porque, segundo a professora Dr.<sup>a</sup> Ida Mara Freire em entrevista concedida para a presente pesquisa, quando se narra no tempo presente, não se está nem no passado, nem no futuro, então se narra o que acontece com o corpo. Ao narrar o que percebemos durante a dança no tempo presente, sem ir para o passado ou para o futuro, trazemos a experiência do corpo para a narrativa, caminhando na direção de uma fala falante (ao invés de uma fala falada), sem interpretações ou "achismos".

Invertemos os papéis. Vejo-o voltar-se, mesmo estando de olhos fechados, em diversos momentos de sua dança para a luz que emana das grandes janelas da sala. Ele trabalha bastante com os braços e por vezes faz expressões de prazer e calma em seu rosto. Ao final dos 5 minutos, ele me conta o que fez e, em seguida, eu descrevo a ele o que o vi fazendo.

Percebo em mim que a quarta Jornada trabalha complementarmente com a terceira, funcionando quase que como um desdobramento desta. Se na terceira a proposta era atentarmos em perceber pontualmente o mundo à nossa volta, senti-lo para então movimentar-nos, introduzindo lentamente e de forma mais didática a percepção do mundo (sensibilização do corpo), na quarta Jornada a percepção do mundo mistura-se com a percepção de si, de forma que o perceber, o sentir e o agir diluem-se e se dão ao mesmo tempo: diferente de um "fazer qualquer coisa com o corpo", no Movimento Autêntico a percepção expande-se ao passo que as sensações e o movimento tornam-se contínuos.

Ainda no mesmo dia, partimos para a quinta Jornada.



## 4.6 Dançar a vida

A quinta Jornada perdurou por três encontros, começando neste dia, continuando por toda a aula seguinte, sendo finalizada apenas na outra semana ainda. Chamada pela professora Ida Mara de “Diagonal da Vida”<sup>23</sup>, a proposta é que cada um dos participantes dance, individualmente, toda sua vida enquanto atravessa uma diagonal da sala. Deve-se contar sua história de vida com movimentos, dançar do nascimento à morte (indo da memória à projeção) sem ensaios ou

---

<sup>23</sup> A V e a VI Jornadas são inspiradas nos trabalhos da Escola de Centramento Corpo-Mente (School for Body-Mind Centering) propostos por Bonnie Bainbridge Cohen (o mesmo da II e III Jornadas) somados à filosofia de Paul Tillich e proposições do psicanalista Rollo May. Paul Tillich, teólogo e filósofo da religião nascido no final do século XIX, debruça-se, entre outros temas, sobre “A Coragem de Ser”, falando sobre a importância de se compreender o conceito de “coragem” para uma melhor análise da condição humana, declarando que “Coragem é uma realidade ética, mas se enraíza em toda [sic.] a extensão da existência humana e basicamente [sic.] na estrutura do próprio ser” (1976, p. 1). Enquanto isso, o psicólogo existencialista Rollo May, teórico que viveu até a década de noventa, vem contribuir com estas Jornadas principalmente com sua discussão sobre “A Coragem de Criar”. Inspirado pelo trabalho de Tillich, May (1982) declara que “não se pode *ser* dentro de um vácuo. Expressamos a nossa vivência criando. A criatividade é um a sequência [sic.] natural do ser.” (p. 8, grifos do autor).

A V Jornada é o momento no qual vamos contar a nossa história. As quatro Jornadas anteriores sensibilizam o corpo e dão elementos para o participante desenvolver a quinta. A professora Dr.<sup>a</sup> Ida Mara Freire declara, em entrevista concedida à presente pesquisa, que originalmente a proposta de trabalhar com a história pessoal na dança proposta por Cohen é um processo que dura três meses, mas que ela o adaptou para que pudessem ser trabalhados no tempo de aula da graduação, nomeando este processo adaptado de “Diagonal da Vida”. A professora fala que o material dançado é afluído do inconsciente – acesso já preparado pela Jornada anterior e que, nesta jornada, começamos também a ter contato com um material intersubjetivo, pois ao trabalhar com toda a nossa vida, do início ao final projetado, já mostramos elementos de quem é que é que está povoando a nossa vida (intersubjetividade), pois não vivemos sozinhos e a relação com os demais nos afeta.

A V Jornada é o momento em que a temporalidade fica mais evidenciada, onde o presente é atravessado tanto pelos condados do passado como pelos horizontes do futuro. A professora Ida acredita que a linha do tempo interno de Husserl está na V Jornada, ela é a que mais evidencia a Fenomenologia, ela é uma síntese da Fenomenologia.

elaboração de nada – a eleição dos momentos da vida que serão contados se dá improvisadamente, no momento no qual se está dançando. “Nesse processo, examina-se o tempo vivido como expressão e revelação criativa. Nesse momento, ocorre uma profunda desconstrução e uma busca de sentido existencial.” (FREIRE, 2014). Todos assistem à diagonal de todos. Não se comenta nada, apenas acolhe-se a dança apresentada.

Foi conversado e decidido por toda a turma que, por falta de tempo no cronograma da disciplina, não faremos a VI Jornada<sup>24</sup> para que pudéssemos terminar a quinta sem pressa, respeitando o tempo necessário que cada um precisasse para dançar sua diagonal. Percebo a importância desta decisão, uma vez que, como nos lembra Schmidlin (2013), a arte

não celebra algo que já ocorreu ou retorna ao passado no presente atual, ao contrário, ela revela o tempo em sua essência, enrolado e complicado, que envolve todas as suas dimensões, tempo vertiginoso, fora dos eixos, Aion se opondo ao tempo sucessivo, Chronos, àquele que passa e que, em geral, perde-se. (SCHMIDLIN, 2013, p. 72).

A “Reinvenção da Diagonal da Vida” seria um espaço de recriação da história pessoal – Como poderia ter sido? Como eu gostaria que fosse? O que eu mudaria?... A proposta seria dançar uma nova diagonal na qual se modificaria momentos da história contada anteriormente, trabalhando artisticamente e esteticamente na reinvenção das narrativas pessoais. Após ter trazido à consciência os eventos livremente “escolhidos” na V Jornada, na sexta haveria espaço para

---

<sup>24</sup> A VI Jornada é uma oportunidade para a pessoa recriar sua Diagonal da Vida, é a possibilidade de rescrever sua narrativa e ressignificá-la. O que aconteceu não podemos mudar, mas podemos escrever uma coisa diferente com esse material. Em entrevista concedida à presente pesquisa, a professora Dr.<sup>a</sup> Ida Mara Freire conta que da I à V Jornada é o momento do contato: “isso eu sou”. A partir da IV entramos no território de “o que eu quero me tornar”, “o que eu posso ser”. Da percepção de nossa esfera vital, passando pelo retorno as nossas origens, sensibilização dos nossos sentidos, acesso ao no inconsciente através da dança, chegamos na narração da nossa história pessoal. Na IV Jornada começa o processo de criação. Citando Betinho, a professora Ida Mara diz a entrevista, que “o que eu sou é um presente que a vida me dá, o que eu me torno é um presente que eu dou à vida”.

editá-lo, recortá-lo, colá-lo, invertê-lo, colori-lo... Mas esta reinvenção ficará para cada um fazer como e quando quiser, independente das aulas.

No início do primeiro encontro em que trabalhamos com a V Jornada, a professora Ida adianta que certamente esta Jornada vai guiar a performance a ser desenvolvida por todos e apresentada no final da disciplina. Frisa que está é uma experiência estética e não terapêutica porque cada um vai transformar artisticamente o material de sua vida (“o que nós somos é um presente que a vida nos dá, o que nos tornamos é um presente que damos à vida”, diz ela). Ela diz que é uma cura estética porque trabalhamos sobre o material que temos e transformamos em obra de arte. “Aqui nós vamos dançar a vida, transformá-la em dança!”.

Traçamos uma diagonal imaginária em nossa sala retangular com piso de madeira. Um por vez deve dirigir-se à uma das extremidades e narrar sua vida através da dança, do nascimento à morte, da memória à projeção. A orientação é que não se pense ou elabore nada antes, devemos deixar que o próprio corpo vá selecionando os episódios a serem contados conforme a improvisação vai acontecendo.

Imagens doces, imagens duras, promíscuas e religiosas, imagens lúdicas, energéticas, flutuantes... As imagens que se formavam

*O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo (Merleau-Ponty, 2011)*

pelas diagonais eram muito distintas umas das outras, por seus conteúdos e formas, bem como a vida daquelas pessoas. Depois de tecermos nosso

casulo, de revisitarmos os movimentos ancestrais filo e ontogenéticos, de sensibilizarmos nossos sentidos e permitirmos o corpo dançar suas percepções do mundo, agora permitimos o corpo contar sua história, suas marcas. Como disse Merleau-Ponty (2011), nossas decisões retomam um sentido espontâneo de nossas vidas. Em nossa liberdade, decidimos que episódio vivido narrar em nossa dança conforme nosso próprio fluxo de vida, a decisão já está feita ao começar a dança. Ao dançá-los, os presentificamos. Ao dançá-los, também trazemos à consciência a importância destes eventos e trabalhamos esteticamente estas marcas; transformamo-nas, transformamo-nos.

#### **4.7 Treinamento emocional**

Neste encontro a ideia é trabalharmos com a VII Jornada. O exercício sugerido, baseado na proposta de treinamento psicofísico a

partir das *Rasaboxes*<sup>25</sup>, propõe o exercitar das emoções como treinamento corporal de atores ao suscitar a espacialização e fisicalização daquelas.

É marcado no chão um grande quadrado dividido em nove (como num “jogo da velha”), formando as nove caixas (*boxes*). Cada uma delas corresponde a uma emoção diferente: a professora Ida coloca um papel com um estado/ sentimento, sendo que a caixa do centro teria seu papel virado para baixo para que não pudéssemos ler. Nas Jornadas em Dança, a professora Ida Mara propõe o trabalho com o medo, o riso, a compaixão, a raiva, a coragem, a descoberta, o amor e a rejeição. Ao final e ao centro, a paz.

Nesta Jornada os participantes devem transitar pelas caixas (quadrados) de todas as emoções, sentindo-as no corpo, percebendo os estados do corpo em cada uma delas. No exercício proposto pelas Jornadas, os participantes podem transitar livremente pelas caixas, não necessitando seguir uma sequência determinada nem ir diretamente de uma para a outra (podendo sair das caixas para recuperar-se antes de entrar novamente em outra quando quiser. As emoções de oito das nove caixas ficam marcadas publicamente, mas a caixa central (que deve ser deixada por todos para o final, devendo somente entrar nela após ter passado por todas as outras) encontra-se a emoção da paz guardada em um envelope, que é revelada individualmente quando o participante entra nesta caixa.

Todos devemos transitar pelas caixas, ficando o tempo que quisermos em cada uma. A cada caixa que entramos, devemos trazer

---

<sup>25</sup> As *Rasaboxes* foram criadas por Richard Schechner e desenvolvidas por Michele Minnick. *Rasa* é uma palavra em sânscrito de difícil tradução que, conforme Minnick (2003), significa gosto, suco, essência. Minnick (2003) conta que Schechner inspirou-se na fala de Artaud sobre o ator ser um “atleta das emoções”. Somado a isso, ele apoiou-se na ideia de oito estados emocionais performáveis presentes no *Natyasastra*, um texto clássico indiano, para criar a estrutura das *Rasaboxes*, que é uma espécie de topografia emocional para o artista para entrar e explorar. Minnick (2003) acredita que experiência emocional que acontece durante a performance é provada tanto pelo *performer* quanto pelo espectador. As *Rasaboxes* são, ainda conforme a coreógrafa, uma grade horizontal no chão, no qual nove emoções são colocadas aleatoriamente, cada uma em um dos nove quadrados. Ao entrar nas caixas, o *performer* deve incorporar cada emoção, fisicamente e vocalmente, e mover-se entre elas, sem qualquer transição de uma emoção para a próxima. As emoções apontadas por Minnick (2003) são: raiva, amor, medo, espanto/surpresa, riso, tristeza, coragem, desgosto/nojo.

para nós, corpo, o estado/ sentimento proposto. Caso sintamos necessidade, podemos sair das caixas e ficarmos fora por um tempo na neutralidade para nos recuperarmos. Somente após ter passado por todas é que podemos ir para a do centro e, individualmente ler a plaquinha dela. Dentro de cada caixa, podemos interagir uns com os outros. Os estados/ sentimentos eram: raiva, rejeição, descoberta, amor, coragem, compaixão, medo, riso e, a última (da caixa central), paz.

Estando em melhor fase da minha recuperação até então, pude participar ativamente da atividade!

Sinto-me muito viva! Vibrante!  
Sinto como uma explosão de vida  
em todo o corpo passar  
intensamente por mim a cada uma  
destas caixas! Tenho a sensação de  
sentir meu sangue, que até então  
parecia estar parado dentro do mim,  
pulsando e correndo por todas as  
partes de mim. Percebo que, ao  
gerar um estado psicofísico no  
corpo, podemos experienciar as  
emoções sem estar cegos por ela. É

*Procuro despir-me do que  
aprendi*

*Procuro esquecer-me do modo de  
lembrar que me ensinaram,  
E raspar a tinta com que me  
pintaram os sentidos,  
Desencaixotar as minhas  
emoções verdadeiras,  
Desembrulhar-me e ser eu...*

*(Fernando Pessoa como Alberto  
Caeiro, O Guardador de  
Rebanhos)*

como se ela não fosse de verdade, porque estamos numa situação de jogo e podemos sair quando quisermos, mas ao mesmo tempo fosse, porque de fato sentimos tudo isso. Sinto-me aberta e disponível para os riscos a serem corridos em cada emoção que passa por mim. Percebo também que o fato de interagirmos uns com os outros torna tudo mais intenso e palpável: sentir amor, coragem ou rejeição com o outro parece ser mais potente que senti-los sozinho, por exemplo. Sinto que me alimento a partir do jogo com o outro, que me provoca com suas ações e que legitima e concretiza as minhas ao reagirem a elas.

Percebo e tomo consciência do estado que o corpo fica a cada distinta emoção – a respiração, a energia, as tensões musculares, o batimento do coração, o estômago, a coluna...

*O medo faz encolher, perder pescoço e ficar  
corcunda. O riso começa forçado, mas logo toma  
gosto. O amor aquece o corpo e deseja ficar junto  
– abraçamo-nos, eu e os outros dois que lá estão  
e ficamos sentindo nossa respiração.  
Compaixão... Não sei direito o que é compaixão...  
Sei que não é pena, nem dó, nem caridade, mas  
foi isso o que eu senti. A rejeição faz-me nojenta,*

*um asco impregna-se em minha pele e a boca já logo faz uma meia-lua para baixo. A coragem me fez bater no peito como gorila e gritar, as outras duas acompanharam-me e, com elas fui mais corajosa! A descoberta faz virar criança e brincar de descobrir o outro. Enfim, a raiva... bloqueio-me. Não consigo. Faço caras ameaçadoras para a outra, bufo, rosno... tudo falso! Acho que ela acreditou, mas eu, corpo, sabia que a raiva não estava lá. A paz, faz-me sentar e ser lenta, poucos movimentos e muito silêncio. Acaba o exercício e saio das caixas, sinto-me a pulsar, sinto o rosto rubro e o coração a trabalhar com afinco. Estou sensível emocionalmente. Estou emocionada. Depois de tanto tempo em repouso absoluto por causa das dores, sentir-me assim com o corpo tão vivo, emociona-me em dobro. **Corpografia g.***

Ao final da aula encontramos-nos todos meio à flor da pele, emocionados e tocados. Foi mesmo como fazer um exercício físico, que se sente um tanto cansado ao mesmo tempo que com o corpo latente e vivo, mas aqui exercitamos-nos psicofisicamente, então encontrávamos-nos um tanto cansados e latentes psicofisicamente. Se nas Jornadas III e IV sensibilizamos nossos sentidos sensoriais, agora sensibilizamos o corpo integralmente, complexificamos nossas percepções e correlações com o mundo e com o outro.

O participante “João de Barro” relata em seu diário como foi esta experiência para ele, narrando seu percurso pontual por cada caixa (*box*):



*Riso. Medo. Raiva. Amor. Neutro. Descoberta. Compaixão. Rejeição. Coragem.*

*Com a necessidade de me encontrar, e devido ao que se passou nos últimos dias, comecei pela rejeição. Não por sentir no momento rejeição, mas por ser um espaço onde senti aberto. Quando caímos, a humildade vem a tona. Podemos recebê-la ou não. Aceitei a humildade e o mínimo de rejeição, eu muito fui descobrir, fui embora. Pulei para a casa da compaixão e olhei todos meu companheiros com atenção. Fui bem acolhido na casa da compaixão. Tomei coragem e fui na casa da coragem. Lá, por excesso de confiança, a qual eu não tinha, meu ego transbordou. Pulei para a casa do conhecimento sem nada saber. Automaticamente minha ignorância ou melhor, minha ausência do saber me remeteu à Raiva. Mas a raiva e competitiva e meritocrata. Quer grita mais alto, recebe o troféu raivoso do ano. Me desloquei pro Medo. Já é sabido que o medo faz as pessoas agirem de forma não genuína. Fui para a casa do Riso e passei a rir desesperadamente. Na falta do que rir, passei a rir das pessoas. Isso ficou tão pesado que voltei pra casa do Medo e depois da Rejeição. Tomei coragem, fui para a descoberta. Pulei para o Amor, e amei, voltei para o conhecimento, refleti, fui para o Riso e dancei com amor e compaixão o conhecimento descoberto, sem medo ou ódio, ou se achar rejeitado. Seguro de mim. O amor aliado ao conhecimento Liberta. (Transcrição de trecho do diário de “João de Barro”, partes 1, 2 e 3 – Figuras 36 e 37).*

“João de Barro”, entregue ao exercício experienciado, consegue aprofundar suas percepções sobre si e sobre a existência e, ao final desta ginástica emocional, intui que “O amor aliado ao conhecimento Liberta”. Enquanto isso, “Pardal” vive outra experiência:



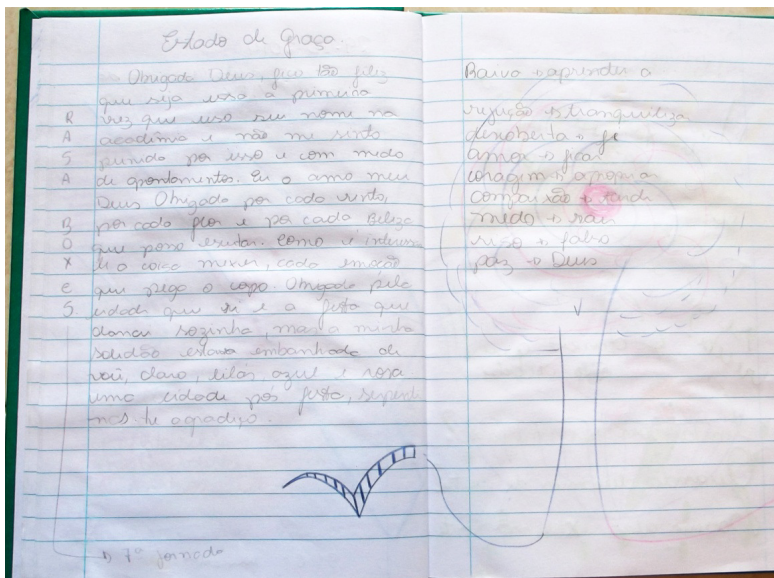


Figura 38 – Trecho do diário de "Pardal" sobre VII Jornada.

#### Estado de Graça.

Obrigada Deus, fico tão feliz que seja essa a primeira vez que uso seu nome na academia e não me sinto punida por isso e com medo de apontamentos. Eu o amo, meu Deus Obrigada por cada vento, por cada flor, e por cada Beleza que posso escutar. Como é interessante a coisa mexer, cada emoção que pega o corpo. Obrigada pela cidade que ri e a festa que dancei sozinha, mas a minha solidão estava embaçada de você, claro, lilás, azul e rosa. Uma cidade pós festa, serpentinas. Te agradeço. (Transcrição de trecho do diário de "Pardal" – Figura 38).

"Pardal", através desta experiência, também encontra liberdade – a liberdade de amar. Sua escrita catártica revela a potência sensibilizadora do exercício, que a conduziu ao encontro do que ela tem como mais sagrado consigo: seu deus.

## 4.8 O corpo como um templo

A VIII e a IX Jornadas aconteceram no mesmo encontro. Na primeira, intitulada “A Dança e o Feminino”<sup>26</sup>, “busca-se conceber o corpo como templo, em segundo vivenciar a dança sagrada, e em terceiro dançar para transformar a existência.” (FREIRE, I., 2014, p. 43). Na segunda, intitulada “A Dança e o Sagrado”<sup>27</sup>, ambientados com a meditação, ruma-se ao espaço sagrado, reconhecendo-o no próprio corpo, em sua kinesfera. É um momento de delicadezas e comunhão, de respeito e afeto.

Como tarefas criativas deste encontro, foi sugerido aos alunos que fizessem um Poema-Oração (VIII Jornada) e três mandalas, uma do sonho e quietude, uma do discernimento e do desejo e outra da organização e das ações (tarefa da IX Jornada).

---

<sup>26</sup> A VIII Jornada é baseada no trabalho de Maria-Gabriele Wosien, em seu livro “Dança Sagrada: Deuses, Mitos e Ciclos”. Wosien (2002), ao defender o Ser Humano como dançarino, nos conta que “de acordo com uma concepção antiga, o corpo humano é o instrumento da evolução.” (p.51) e aponta a dança como meditação e como uma possibilidade de o dançarino experimentar “uma condensação do ser pela qual ele se conecta novamente à sua totalidade.” (p. 60).

<sup>27</sup> A IX Jornada é baseada no trabalho de Jamie Sams. Este autor fala das Cartas do Caminho Sagrado, que são cartas herdadas da cultura indígena norte-americana e usadas pelo autor como ferramenta de descoberta do ser através de seus ensinamentos. Para a IX Jornada a professora Dr.<sup>a</sup> Ida Mara Freire conta, em entrevista concedida para a presente pesquisa, que baseou-se fundamentalmente na carta “Escudo do Oeste”, que diz “O poder da Mulher Em busca de respostas. Lugar da Caverna do Urso, Luz poente do Avô Sol. O Horizonte do Amanhã Me dará novas forças Para alcançar Meus objetivos.” (SAMS, 1993, p.116). Conforme a interpretação que Sams (1993) dá a estas cartas, esta é uma carta que, entre outras coisas, fala “da capacidade de concretizar nossos objetivos e do pleno reconhecimento de nossas forças interiores.” Sams, (1993, p.121) traz consigo a pergunta: “Será que as respostas que você procura pertencem a seu próprio mundo interno?” (SAMS, 1993, p.121).

Compartilho a seguir alguns dos poemas e mandalas.

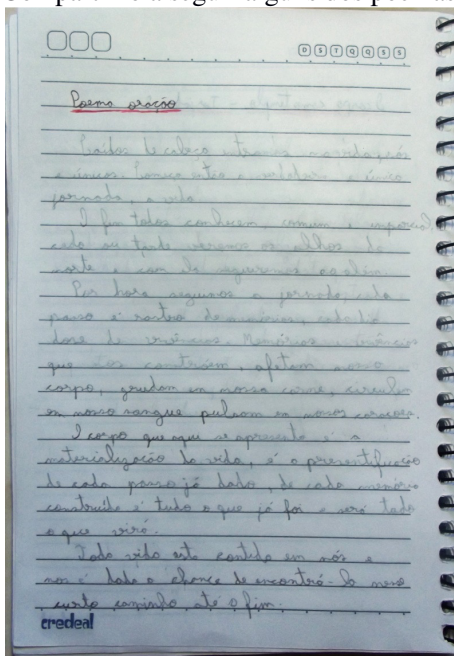


Figura 39 – Poema-Oração de “Quero-Quero” (atividade criativa VIII Jornada).

### Poema Oração

Caídos de cabeça entramos na vida, sós e únicos. Começo então a verdadeira e única jornada, a vida.

O fim todos conhecem, comum e imparcial, cedo ou tarde veremos os olhos da morte e com ela seguiremos ao além.

Por hora seguimos a jornada, cada passo é rastro de memórias, cada dia dose de vivências. Memórias e vivências que nos constroem, afetam nosso corpo, grudam em nossa carne, circulam em nosso sangue pulsam em nossos corações.

O corpo que aqui se apresenta é a materialização da vida, é a presentificação de cada passo já dado, de cada memória construída é tudo o que já foi e será tudo o que virá.

Toda vida está contida em nós e nos é dado a chance de encontrá-la nesse curto caminho até o fim. (Transcrição de trecho do diário de “Quero-Quero”, Poema-Oração – Figura 39).

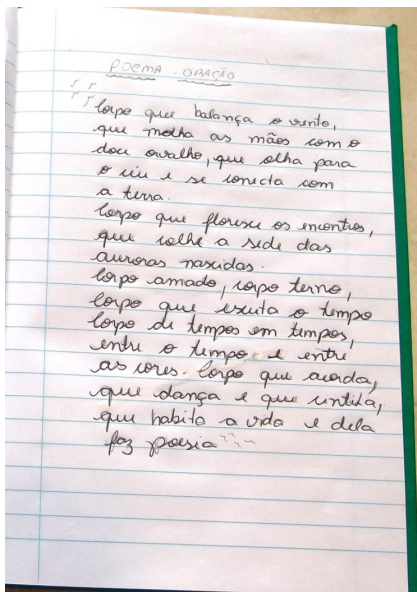


Figura 41 – Poema-Oração de "Beija-Flor" (atividade criativa VIII Jornada).

### Poema Oração

Corpo que balança o vento,  
que molha as mãos com o  
doce orvalho, que olha para  
o céu e se conecta com  
a terra.

Corpo que floresce os encontros,  
que colhe a sede das  
auroras nascidas.

Corpo amado, corpo terno,  
Corpo que escuta o tempo  
Corpo de tempos em tempos,  
entre o tempo e entre  
as cores. Corpo que acorda,  
que dança e que cintila,  
que habita a vida e dela  
faz poesia

(Transcrição de trecho do diário de  
"Pardal", Poema-Oração – Figura  
5).

Hoje eu sou mais eu

Um dia acordei cansada  
De assumir algo que não era meu  
De concordar com a média  
Em relação ao ideal de beleza  
Mas o que é a beleza? O que é  
belo?

Cortei! Cortei relações  
com a média, com a sociedade  
Inclusive meu cabelo  
Assumi minha ancestralidade  
Foi descoberta, é empoderamento.  
Hoje posso tomar chuva  
Banho de mar, de piscina  
Sem me preocupar  
Água não é mais problema  
O problema é o preconceito  
Viva a liberdade! (Transcrição de  
trecho do diário de "Beija-Flor",  
Poema-Oração – Figura 6).

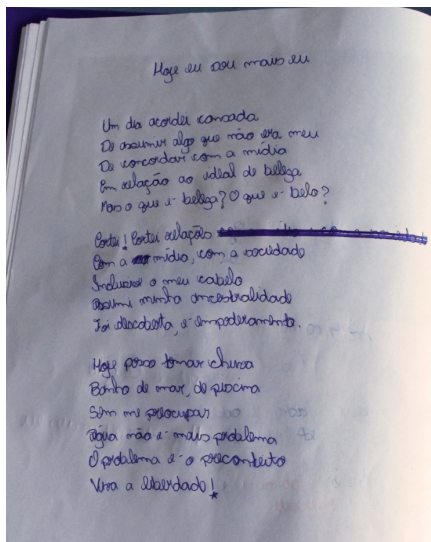


Figura 40 – Poema-Oração de "Pardal"  
(atividade criativa da VIII Jornada).

Figura 42 – Mandala de "João de Barro" (Atividade Criativa IX Jornada).

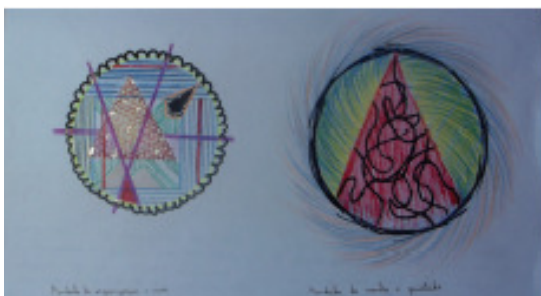


Figura 43 – Mandalas de "Quero-Quero" (Atividade Criativa IX Jornada).



Figura 45 – Mandala de "Sabiá" (Atividade Criativa IX Jornada).



Figura 44 – Mandala de "Beija-Flor" (Atividade Criativa IX Jornada).

#### 4.10 Abrem-se as cortinas para a colheita dos frutos

Narro agora o momento final das Jornadas, que se encerram com as apresentações das coreografias pessoais elaboradas a partir do que foi trabalhado durante todo o percurso, proposta da X Jornada (“A Dança e a Jornada Existencial”). Estas coreografias são resultado de um polimento estético sobre o material sensível e pessoal trazido por cada um. Todos assistem às apresentações de todos.

*Debulhar o trigo  
Recolher cada bago do trigo  
Forjar no trigo o milagre do pão  
E se faltar de pão  
Decepar a cana  
Recolher a garapa da cana  
Roubar da cana a doçura do mel  
Se lambuzar de mel  
Afagar a terra  
Conhecer os desejos da terra  
Cio da terra, propícia estação  
E fecundar o chão  
(Milton Nascimento, Cio da Terra)*

As apresentações não foram na sala “Espaço do Corpo”, no Centro de Ciências da Educação – CED da UFSC, onde aconteceram nossas aulas, mas foi no bloco das Artes Cênicas mesmo, no Centro de Comunicação e Expressão – CCE. A turma optou por fazer este encontro lá para que pudessem utilizar os recursos da sala, como iluminação, som e projeção de imagens. Uns estavam nervosos para a apresentação, outros

tranquilos. Uns com figurinos ou cenografias mais elaboradas, outros mais simples. Alguns tocaram música durante a apresentação e em algumas das apresentações era possível identificar algumas das Jornadas, outras não.

Conforme Napolini (2007), “as histórias que contamos e as histórias que vivemos falam da nossa forma de corporificação. Com o corpo, aprendemos a dar forma a nossas experiências, que ganham permanência à medida que são corporificadas.” (p. 76). Assim, as histórias narradas nestas apresentações revelam formas de existir daqueles corpos.

Quando Merleau-Ponty (2004) nos conta que artista é aquele que cristaliza o espetáculo da vida em sua obra, tornando-o acessível aos demais que participam dele sem perceber, ele está dizendo que, mais do que criar e exprimir uma ideia, os artistas devem despertar as experiências que suscitem essa ideia nos outros. Aqui vimos artistas a dançar suas liberdades. Abertos e expostos nesta experiência, cada participante presenteia aos demais com um pedaço de si com sua coreografia. Compartilhamos vidas através da arte.



Apresento a seguir algumas das imagens das apresentações finais:

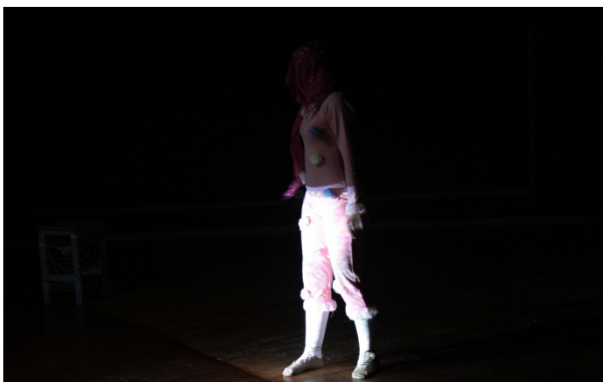


Figura 46 – Apresentação Final Coreografias.



Figura 47 – Apresentação Final Coreografias.

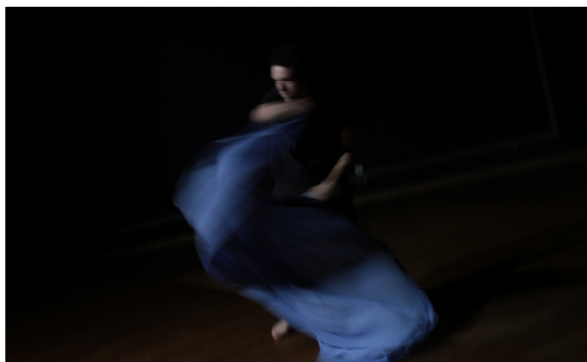


Figura 48 – Apresentação Final Coreografias.



Figura 49 – Apresentação Final Coreografias.



Figura 50 – Apresentação Final Coreografias.





Figura 51 – Apresentação Final Coreografias.



Figura 52 – Apresentação Final Coreografias.



Figura 53 – Apresentação Final Coreografias.



Figura 54 – Apresentação Final Coreografias.



Figura 55 – Apresentação Final Coreografias.



Figura 56 – Apresentação Final Coreografias.

Ao falar sobre a questão da linguagem em Merleau-Ponty, Ferreira (2012) nos conta que o filósofo distingue a “fala falada” da “fala falante”. A primeira seria a linguagem pronta e dada culturalmente, enquanto a segunda adquire “sentido para o falante de tal modo que, ao expressá-lo, ele expressa um pensamento inteiramente novo para si.”(FERREIRA, 2012, p.163). É isso que percebo que as Jornadas propiciaram aos participantes e a mim: “falas falantes”. Com as Jornadas em Dança reaprendermos a ver o mundo enquanto expressamos “falas falantes”, com elas há uma reorganização do sentido que as coisas têm para nós. Conforme a autora, a liberdade encontra-se na linguagem quando conseguimos ser verdadeiramente expressivos.



## 5 DE VOLTA ÀS ORIGENS

Para tecer estas considerações finais, necessito ir de volta ao começo...

Quando criança, eu voava. Lembro-me claramente da sensação de voar. Voar era uma aventura com pitada de medo, por isso eu voava baixinho, pertinho do chão. Eu devia ter uns três anos.

Já um pouquinho maior, meus primos riam de mim quando lhes contava que eu costumava voar quando mais nova. Chorando, muito

chateada por eles rirem de uma coisa tão séria para mim, eu ia com eles confirmar com minha mãe, que sempre afirmava minhas memórias (apesar de nunca ter realmente me

*A infância da palavra já vem  
com o primitivismo das origens  
(Manoel de Barros)*

visto voando).

Parei de voar cedo. Creio que devo ter voado por menos de um ano, mas sonho que voou desde então...

Sempre que alguém me perguntava “se você fosse um animal, qual gostaria de ser?”, eu já logo lhe respondia de súbito “um passarinho!”. Hoje, encontro-me devaneando estas memórias... “Passarinho... Por que passarinho?...”.

Ao olhar-me neste momento, com quase trinta anos, vejo um corpo que foi se enrijecendo por raivas suprimidas em nome de ser uma menina doce para agradar ao mundo. Cheguei a me ver terra seca, quase enterrada. Andava a reconhecer-me em raízes profundas de velhas árvores. Mas os sonhos, por vezes, tornavam a insistir “Passarinho...”.

Ao entrar no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSC, entro em contato com autores e vivências que produzem novos sentidos em mim. Estas experiências desencadeadas por leituras, práticas e escrita ajudam-me a ressignificar minha existência, a sensibilizar meu olhar e a aguçar minha capacidade de percepção de mim, corpo-mundo.

Por isso a escolha dos nomes-fantasia dos participantes. Reconheço-me neles e reconheço-os em mim. No decorrer das Jornadas, vi-os alçar

*Eu escuto a cor dos  
passarinhos  
(Manoel de Barros)*

pequenos voos assim como sinto-me reaprendendo a voar. E como é difícil! Relaxar, permitir-se e escutar-se... esses têm sido grandes desafios na minha vida e, logo, escrever com o corpo foi o maior desafio encontrado com esta pesquisa...

Eu, corpo, experienciei as Jornadas em Dança. Num paralelamente não tão paralelo assim, experienciei leituras de pesquisadores e pensadores. Ambas foram vivenciadas por mim e transitam por meu corpo livremente, mesclam-se e, em mim, já não é possível saber onde começa um e onde acaba o outro, tudo agora é conhecimento de experiência marcado em mim. Corpo-próprio, corpo-mundo. Casa onde as coisas têm acontecimento, habitat de minha consciência e do sentido do mundo. Assim sendo, para falar do mundo, das Jornadas, das leituras, do outro, parto das percepções reveladas em mim, corpo, através das experiências: é minha condenação e liberdade. Se o conhecimento é fruto da experiência, se sou este corpo em constante correlação com o mundo e se a liberdade somos nós mesmos com nossos contextos e potências, não há como ser de outra forma – o conhecimento gerado está na minha matéria.



Figura 57 – Mafalda, de Quino – quadrinho.

Esta é nossa sina, não há como sermos outro. Nunca. O que sinto e penso só existe com a minha história, com as marcas que carrego. Como sujeito social, minha história encontra-se dentro de uma outra muito maior, a da humanidade, de forma que não se pode descolar uma coisa da outra, porque também são a mesma coisa. A existência tem onde e quando.

Neste contexto, volto à questão-problema colocada ao início da dissertação: como a vivência junto às Jornadas em Dança nos ajuda a compreender as noções de experiência, corpo e liberdade? Para respondê-la, inicialmente realizei um levantamento bibliográfico de pesquisas já desenvolvidas nas áreas afins da presente pesquisa, depois busquei esclarecer as noções de experiência, de corpo e de liberdade para, então, mergulhar nas vivências. Creio que, com as narrativas, corpografias e análises que apresento no decorrer deste trabalho, o objetivo inicial da pesquisa esteja contemplado: perceber, descrever e analisar momentos do processo criativo e educacional ocorrido na disciplina de Fenomenologia da Dança com as Jornadas em Dança.

Durante o estágio docência realizado, mantenho comigo meu diário de campo onde costumo anotar o que foi feito, falado, sentido.

Apesar de nele constar percepções minhas com relação a como se encontrava este corpo que sou durante determinado momento ou como me senti em determinada situação, foi com a escrita da presente dissertação que, escovando as palavras, fui transformando meu relatório de estágio em narrativas e corpografias.

A pergunta e o objetivo desta pesquisa foram pensados ao fim da vivência com as Jornadas, de forma que fui esclarecer as noções de liberdade, corpo e, posteriormente, experiência, *a posteriori*. O uso das bricolagens metodológicas associadas aos dados etnográficos (seleção de documentos, entrevistas/ questionários, observação participante e o registro das reações somáticas do pesquisador) me ajudaram como estratégia de captação da arte de forma viva. Mas foi o exercício consciente de presentificar o corpo na escrita enquanto escovava as palavras que creio ter sido determinante para que esta pesquisa não se resumisse à uma justaposição de relatório de estágio com revisão teórica.

De início tive muita dificuldade de compreender o que era essa presentificação e acabei por tornar o texto demasiadamente pessoal, mas dialogar com os diários dos outros participantes ajudou-me a atingir uma escrita menos biográfica e mais autoral.

Compreendo a presente pesquisa como sendo um exercício de trazer para a escrita os conhecimentos adquiridos no corpo de forma mais viva. Como já disse, admito que não tem sido um exercício fácil... Oriunda da lógica cartesiana que impera na cultura ocidental e urbana, o contato com as filosofias fenomenológicas provocaram grandes abalos e transformações em meu ser juntamente com os vividos durante os encontros da disciplina de Fenomenologia da Dança. Ao que percebo pelo que vi nos diários, parece-me que as transcendências resultantes do processo não foram exclusividade minhas, mas também marcaram presença na trajetória dos demais participantes.

Os momentos escolhidos para serem abordados aqui me ajudaram na compreensão das noções de experiência, corpo-próprio e liberdade porque neles encontrei sentido para estas. O que eu vou lendo vai me ajudando a compreender as vivências ao passo que parte do que vou lendo só compreendo porque já experienciei certas vivências.

Como docente, o estágio docência realizado na disciplina de Fenomenologia da Dança me modifica ao modificar minha compreensão de corpo, de ser humano e de correlação entre os corpos. Esta vivência juntamente com esta pesquisa me propiciou exercitar a poesia como forma de elaboração de conhecimento e esta experiência certamente se fará presente em minhas futuras práticas docentes. Sei agora, porque

vivi, da potencialidade da experiência sensível na formação humana. Também com o estágio aprendi sobre o respeito ao corpo como um templo sagrado e senti a potência terapêutica do cuidado. Isso tudo faz-se marcado em mim agora e aparecerá presente em futuras decisões a serem tomadas em possíveis contextos educativos.

Com esta dissertação em mãos, percebo que o conhecimento lido em livros e trabalhos acadêmicos se efetiva em meu corpo enquanto exercito a escrita sobre minhas experiências. Esta pesquisa é fruto de um processo de percepção de sentido das coisas. É nesta escrita que materializo e organizo meu conhecimento proveniente das leituras e vivências. O conhecimento não principia com a escrita, mas se potencializa com ela. Percebo, com as vivências junto às Jornadas, que, como disse a professora Ida em algum dos encontros, “o todo é bem mais do que a soma das partes!”.

Estou consciente de que o conhecimento se encontra muito mais unificado (enquanto unidade) em mim do que fui capaz de traduzir em texto durante a pesquisa. Sinto por não ter conseguido dialogar visceralmente com as leituras e os vividos, que acabaram por ficar em capítulos separados. Creio que tenha me faltado principalmente tempo para passar tardes e tardes a tomar chá e escovar palavras... Mas o Kronos<sup>28</sup> da academia atropela meu Kairós<sup>29</sup>, então encerro aqui o espetáculo fechando as cortinas desta pesquisa, mas certa de que esta foi apenas a estreia.

Também sinto que me faltou tempo para que pudesse, mais que aprofundar-me teórica, analítica ou poeticamente, digerir o que li, o que vi, o que vivi e o que senti. Desejo retornar aos livros e pesquisas lidos para melhor compreendê-los e desejo viver novamente o processo das Jornadas em Dança para poder dançá-la com o esclarecimento de quem pesquisou este processo, mas, ao mesmo tempo, desejo simplesmente ficar em silêncio por um tempo, quieta, dando tempo para que o conhecimento experienciado amadureça.

Com esta dissertação, mais do que alcançar respostas, encontrei questões: Como a memória se faz no corpo? Como se dão os processos neurológicos de aprendizado no corpo? Como respeitar a dor do outro? Como amar verdadeiramente nosso corpo, respeitando-o e cuidando dele com carinho? Como fazer da vida uma obra de arte? Como funciona o processo de cura através da arte sem ser terapia (cura estética)? Como

---

<sup>28</sup> Noção de tempo associada ao relógio, tempo cronológico.

<sup>29</sup> Noção de tempo associada à individualidade de cada um, tempo subjetivo.



acessar as verdades do corpo? Existe alguma relação entre verdade e beleza? O que é verdade para o corpo?...

*Quando as coisas começam a ser movimentadas*

*Era uma cidade parada.*

*Por vezes bastante ruidosa, mas parada.*

*Parada, mas não morta.*

*Era uma cidade cheia de pessoas. As pessoas iam e vinham, algumas ficavam.*

*E ficavam paradas com a cidade.*

*Quem fosse inquieto, explosivo ou muito apaixonado nem sempre encontrava seu lugar nesta cidade e, geralmente, sua passagem era pontual e, as vezes, até indesejada.*

*Eis que a cidade começou a ficar grande, e os pontos de tensão existentes, porém antes abafados, começaram a incomodar.*

*A cidade adoece.*

*Era uma cidade doente.*

*Doente e parada.*

*Pessoas vinham, pessoas iam... e algumas ficavam.*

*Ficavam mesmo com a cidade doente.*

*Uns tiravam proveito da falta de movimento da cidade, pois esta característica fazia dela bastante permissiva. Outros voltavam-se aos pontos de tensão da cidade, com o desejo de saná-los descongestionando seus fluxos.*

*Alguns destes pontos conseguiram, com algum esforço, ser movimentados e trabalhados, outros nem foram encontrados ainda.*

*Certos pontos de tensão eram pequenos desejos ou intrigas e foram facilmente aliviados, mas outros eram bastante profundos e complexos e as pessoas tinham medo de tocar.*

*Tocaram nos que conseguiram...*

*Era uma cidade que queria explodir!*

*A movimentação de alguns dos pontos de tensão nunca d'antes tocados e até então silenciados, causou certa instabilidade e até certo desequilíbrio na então pacata cidade.*

*Ela deixou de ser tão permissiva e, saindo de um paladar que era quase que forçosamente doce, começou a se pré-dispor para outros tons, como o amargo e o azedo, buscando colorir os sabores até então sobrepostos pelo cor-de-rosa.*

*A cidade começou a se movimentar...*

*Hoje a cidade se encontra assim. Ainda meio parada, mas querendo movimentar-se; ainda meio permissiva, mas querendo firmar-se; ainda meio algodão-doce, mas querendo colorir-se; ainda meio perdida, mas querendo encontrar-se.*

*Luana Mara*

## REFERÊNCIAS

- ADLER, Janet. "Who is the Witness?". *In: Contact Quaterly*. Northampton: Contact Editions, Winter, 1987. (pp. 20-29).
- ALBINO, Beatriz Staimbach. **Corpo, Mimese e Experiência na Arte do Palhaço**. Tese (doutorado) . Orientador, Prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz. Co-orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Franciele Bete Petry. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas: Florianópolis, 2014.
- ALEIXO, Fernando Manoel. A voz (do) corpo: memória e sensibilidade. *In: Urdimento*: revista de estudos sobre teatro na América Latina. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, v.6, n.6, p. 149-163, nov. 2004.
- AZEREDO, Gilmar Almeida de. **Movimentos (in)visíveis: ensaio sobre dança e emancipação na formação de professores**. Dissertação (mestrado). Orientadora, Ida Mara Freire. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação: Florianópolis, 2011.
- BANZHAF, Hajo. **Manual do Tarô**: Origem, definição e instruções para o seu uso. Trad. Zilda Hutchinson Schild. 7ª ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2011.
- BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Memórias inventadas**: a infância. São Paulo: Planeta, 2003.
- BARROS, Martha. **Caminhos da voz**. Pintura. Disponível em <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>. Acesso em 24 de julho de 2015.
- BASSANI, Jailson José. **Corpo, Educação e Reificação: Theodor W. Adorno e a crítica da cultura e da técnica**. Tese (doutorado). Orientação, Prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-graduação em Educação: Florianópolis, 2008.

BITENCOURT, Amauri Carboni. Merleau-Ponty e Cézanne: restituição da natureza primordial. In: **DAPesquisa**: Revista de Investigação em Artes, Florianópolis, ano 7, n.7, 10 p., ago.2009/jul. 2010. Disponível em:

<[http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes\\_anteriores/7/files/2010/VISUAIS-04Amauri.pdf](http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes_anteriores/7/files/2010/VISUAIS-04Amauri.pdf)>.

BRASIL, Ministério da Educação. **PCN-Artes**. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CAMPOS, Camila Lima de. **Pina Bausch**: um corpo que dança. Orientadora: Anita Prado Koneski. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Curso de Artes Plásticas, Florianópolis, 2012.

CÉZANNE, Paul. **Caminho na entrada para a floresta**. Pintura. Disponível em

<http://www.likepainting.com/path-at-the-entrance-to-the-forest-paul-cezanne-oil-painting-p-4869.html>. Acesso em 25 de julho de 2015.

CHAUÍ, Marilena. **Os Pensadores: Merleau-Ponty**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

\_\_\_\_\_. **O Toque de Merleau-Ponty/ O corpo Humano**. São Paulo. 2010. Palestra realizada no Café filosófico da TV Cultura em 2 de setembro de 2010. Disponível em <http://www.cpfcultura.com.br/?s=null&cat=7&palestrante=173> vídeo editado e na íntegra em <http://youtu.be/X5d1TBpXrq0>. Acesso em 6 de junho de 2015.

COELHO, Marcelle Teixeira. **O Corpo no Teatro de Animação**: contribuições da educação somática na formação do ator. Dissertação (mestrado). Orientadora, Profa. Dra. Sandra Meyer Nunes. Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Teatro: Florianópolis, 2011.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sensing, Feeling and Action**, the experiential anatomy of Body-Mind Centering. 3ª ed. Northampton/ EUA: Contact Editions, 1997.

COMPARIN, Karen Andréa; SCHNEIDER, Jaco Fernando. O Corpo: uma visão da antropologia e da fenomenologia. *In: Faz Ciência*. v. 6, n. 1, p. 173-188, 2004.

CONSENTINO, Marianne Tezza. **A formação do clown**: o teatro como prática de liberdade. TCC (graduação). Orientação, Valmor Beltrame. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Departamento de Artes Cênicas, Curso de Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas: Florianópolis, 2004.

COSTURA, Biblioteca. Figura Ilustrativa: **retalhos costurados irregularmente**. In:

[http://bibliotecadacostura.blogspot.com.br/2012\\_07\\_01\\_archive.html](http://bibliotecadacostura.blogspot.com.br/2012_07_01_archive.html), com acesso em 23 de julho de 2015.

CRIATIVO, Convés. Imagem ilustrativa de movimento autêntico. Disponível em <http://bonsfluidos.uol.com.br/noticias/bem-estar/quando-o-intimo-se-expressa-conheca-o-movimento-autentico-modalidade-idealizada-nos-anos-50.phtml#.Vbb54kU28TV>. Acesso em 28 de julho de 2015.

DASSOLER, Tais Rodrigues. **Corpos em Movimento**: um estudo sobre o processo de criação do ator cinematográfico em contexto de formação. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós- Graduação em Psicologia: Florianópolis, 2008.

DEMO, Pedro. Metodologia do conhecimento científico. São Paulo: Atlas, 2000.

DESCONHECIDO, Autor. Imagem ilustrativa: **Germinar Humano**.

Disponível em

[http://comunidadeoriental.blogspot.com.br/2012/01/semente-germinando\\_07.html](http://comunidadeoriental.blogspot.com.br/2012/01/semente-germinando_07.html). Acesso em 23 de julho de 2015.

DESCONHECIDO, Autor Imagem ilustrativa: **uma lagarta em seu casulo** foi encontrada em

[http://4.bp.blogspot.com/\\_OwF8W2jvLMI/TMFnTunRwpI/AAAAAA\\_AARI/D7PeNtoayW4/s1600/lagarta.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_OwF8W2jvLMI/TMFnTunRwpI/AAAAAA_AARI/D7PeNtoayW4/s1600/lagarta.jpg), com acesso em 21 de julho de 2015.

DESCONHECIDO, Autor Imagem ilustrativa: **escultura de homem-raiz** foi encontrada em <http://caminhos-labirintos.blogspot.com.br/2012/08/imperfeicoes-raizes-e-momentos.html>, com acesso em 22 de julho de 2015.

DESCONHECIDO, Autor. Imagem ilustrativa: **escultura de pessoas em roda com uma ao centro**. Disponível em [https://scontent.cdninstagram.com/hphotos-xaf1/t51.2885-15/s320x320/e15/11386519\\_674763159334036\\_427350080\\_n.jpg](https://scontent.cdninstagram.com/hphotos-xaf1/t51.2885-15/s320x320/e15/11386519_674763159334036_427350080_n.jpg). Acesso em 23 de julho de 2015.

ESSENBURG, Aline Sabbi. **A Noção de Obra de Arte em Maurice Merleau-Ponty**. Dissertação (mestrado). Orientador, Marcos José Muller-Granzotto. Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento de Pós- Graduação em Filosofia: Florianópolis, 2004.

FARIAS, Sérgio Coelho Borges. “Condições de trabalho com Teatro na Rede Pública de Ensino: sair de baixo ou entrar no jogo”. *In*: **Urdimento** – Programa de Pós-Graduação em Teatro – UDESC nº 10. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, dezembro de 2008.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento**: o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERREIRA, Elizia Cristina. **O irrefletido: Merleau-Ponty nos limites da reflexão**. Tese (doutorado). Orientador, Prof. Dr. Marcos José Müller-Granzotto. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de pós-graduação em Filosofia: Florianópolis, 2012.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Trad. Helena Maria Mello. **Revista Cena** – Periódico do programa de pós-graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 7, 2009.

FREIRE, Ida Mara. Toyi-Toyi: a dança de uma nação e a noção de liberdade em Merleau-Ponty. *In*: Silva, Claudinei Aparecido de Freitas da; Müller, Marcos José (Orgs.). **Merleau-Ponty em Florianópolis** [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Ed. Fi, 2015. p. 37-55.

\_\_\_\_\_. “Dança e Cegueira: a criação no lugar da falta”. **Dança:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança. Salvador: Universidade Federal da Bahia, v. 3, n. 1, p. 34-48, jan./jul. 2014.

\_\_\_\_\_. **Um olhar sobre a criança:** estudo exploratório sobre as experiências da criança vidente e não-vidente de dois anos de idade. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2004.

\_\_\_\_\_. DANÇA-EDUCAÇÃO: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento. Cadernos Cedes, ano XXI, nº 53, abril/2001. (pp. 30-55). Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v21n53/a03v2153.pdf>. Acesso em 19 de setembro de 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

\_\_\_\_\_. **Extensão ou comunicação?** 6.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1982.

FURLAN, Reinaldo. Estrutura e subjetividade no último Merleau-Ponty. *In: Dois pontos*. Curitiba, v.5, n.1 , p. 207-222, abr. 2008.

GARCEZ, Muriel Bombana. Raízes antropofágicas: labirintos e paradoxos na constituição formativa do modernismo brasileiro. Outro título: Fenômenos antropofágicos: reflexos e paradoxos da percepção fenomenológica de Merleau-Ponty na leitura visual do corpo na pós-modernidade. Marta Lucia Pereira Martins Lindote (orientadora). *In: DAPesquisa*: revista de investigação em artes. Florianópolis : Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes v. 3, n. 1, 8 p., ago. 2007/jul. 2008.

GARCIA, Regina Leite. (org.). **O corpo que fala dentro e fora da escola**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GOLDENBERG, Mirian. **Arte de pesquisar** – Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. 3ª ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. Record, 1999.

HANSEN, Roger. **Corpo, Formação, Sofrimento: estudos sobre Horkheimer e Adorno**. Tese (doutorado). Orientador, Alexandre Fernandez Vaz. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação: Florianópolis, 2009.

HONÓRIO, Jucemar. **A “Má Ambiguidade” na Filosofia de Maurice Merleau-Ponty**. Dissertação (mestrado). Orientador, Prof. Dr. Marcos José Müller-Granzotto. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Filosofia: Florianópolis, 2012.

JUNIOR, Gilbas Piva. **Rasaboxes – o exercício das emoções e a composição do corpo emocional da personagem**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação). Orientadora, Prof. Dra. Sandra Meyer Nunes. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Departamento de Artes Cênicas, Curso de Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas: Florianópolis, 2009.

KAHLO, Frida. **Coluna partida**. Pintura. Disponível em [http://obviousmag.org/archives/2012/03/frida\\_kahlo\\_a\\_dor\\_da\\_vida\\_a\\_dor\\_da\\_arte.html](http://obviousmag.org/archives/2012/03/frida_kahlo_a_dor_da_vida_a_dor_da_arte.html). Acesso em 23 de julho de 2015.

LABAN, Rudolf. **Danza Educativa Moderna**. Buenos Aires: Paidós, 1984.

LARROSA BONDÍA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. In GERALDI, C. M. G.; RIOLFI, C. R.; GARCIA, M. F.(orgs.) **Escola viva: Elementos para a construção de uma educação de qualidade social**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia Profana: danças piruetas e mascaradas**, (trad. Alfredo Veiga-Neto) 4.ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2003.

\_\_\_\_\_. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Trad. João Wanderley Geraldi. In: Revista Brasileira de Educação - UNICAMP, nº 19, jan/fev/mar/abr de 2002.

MACHADO, Marina Marcondes. Teatralidades no corpo : o espaço cênico somos nós. In: **Urdimento** : revista de estudos sobre teatro na América Latina. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, v.18, p. 109-116, 2012.



MARQUES, Danieli Alves Pereira. **O "Se-movimentar" na dança:** uma abertura para novas significações - diálogos na educação. Orientador, Elenor Kunz. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Desportos. Programa de Pós-Graduação em Educação Física.

MARTINS, Letícia. **O corpo que se move: uma experiência através da educação somática.** TCC (graduação). Orientadora : Sandra Meyer Nunes. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Curso de Artes Cênicas: Florianópolis, 2009

MARTOCCIA, María; GUTIÉRREZ, Javiera. **Corpos Frágeis, Mulheres Poderosas.** Tradução Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MEIRELES, Cecília. **Cecília de bolso**, uma antologia poética. Org. Fabrício Carpinejar. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

MELLO, Thiago de. **Poemas preferidos:** pelo autor e seus leitores. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** 4ª ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito:** seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MINNICK, Michele. Attending: A dramaturgy of the flesh. **Women & Performance: A Journal of Feminist Theory**, v. 13, n. 2, p. 99-122, 2003.

NASPOLINI, Marisa de Souza; Universidade do Estado de Santa Catarina. **Confissões do corpo:** composição cênica e diálogo poético com a literatura de Ana Cristina César. 2007 153 f. : il. ; Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2007.

\_\_\_\_\_, Marisa de Souza. **Fronteiras em movimento**: subjetividade nômade e espaços intersticiais no projeto Magdalena. 220 p. Tese (doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Doutorado em Teatro, Florianópolis, 2013.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; COSTA, Thompson Pereira da; DOMINGOS JUNIOR, Moaldecir Freire. Percepção das práticas corporais na cidade de Natal. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**. v.30, n.3 , p. 143-156, maio 2009.

NUNES, Sandra Mayer. "Ser" um corpo : a impregnação da consciência pelo movimento. *In: **Urdimento***: revista de estudos sobre teatro na América Latina. Florianópolis : Universidade do Estado de Santa Catarina, v.12, n.12, p.93-102, dez. 2009.

OURIQUES, Débora Regina. **Sartre e Merleau-Ponty em torno da noção de objeto estético**. Orientador, Marcos José Müller-Granzotto. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

TILLICH, Paul. **A coragem de ser**. Trad. Eglê Malheiros. 3ª ed. Editora Paz e Terra, 1976.

PEROBELLI, Mariene Hundertmarck. **O avesso do corpo: uma experiência de reversibilidade entre teatro e educação**. Orientadora, Ida Mara Freire. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2009.

PEREIRA, Dulcinéia de Fátima Ferreira. **Revisitar Paulo Freire**: uma possibilidade de reencantar a educação. Tese de Doutorado – FE – Universidade Estadual de Campinas/ Unicamp. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

PÉREZ, C.L.V. **Cotidiano: história(s), memória e narrativa**. Uma experiência de formação continuada de professoras alfabetizadoras. In. GARCIA, Regina Leite. 2003.

PESSOA, Fernando. O Guardador de Rebanhos. *In: **Poemas de Alberto Caeiro***. 10ª ed. Lisboa: Ática. 1993.

PHANEM, Tolba. **A canção dos homens**. São Paulo: Atlas, 2007.

PICCININI, Larise. **O Corpo Vivido e a Dança**: possibilidade de re-significação da corporeidade na escola. Dissertação (mestrado). Orientadora, Dra. Maria do Carmo Oliveira Saraiva. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Educação Física: Florianópolis, 2011.

QUINO, Joaquín Salvador Lavado Tejón. Quadrinho da **Mafalda**. Disponível em <http://letraefilosofia.com.br/mudar-de-vida/>. Acesso em 27 de julho de 2015.

REGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

ROCHA, Stéfanie da Cunha. **Experiência do corpo**: mundo, arte, ensino. TCC (graduação). Orientadora, Anita Prado Koneski. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Curso de Artes Visuais, Florianópolis, 2011.

RODRIGUES, Rogaciano. **Ensaio sobre o gesto**: descrição acerca do entrelaçamento dança-teatro e educação. Orientadora: Ida Mara Freire. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2010

ROLLO, May. **A coragem de criar**. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SAMS, Jamie. **As cartas do caminho sagrado**: a descoberta do ser através dos ensinamentos dos índios norte-americanos. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTIAGO, Diogo Vaz Franco. Sobre o ensino da dança: algumas considerações sobre a pedagogia do movimento. In: **Revista DaPesquisa**. Orientador, Milton de Andrade. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes, v. 3, n. 1, 9 p., ago.2007/jul. 2008.

SCHMIDLIN, Elaine. **Paisagens**: arte e educação na impermanência da margem. 2013. 143 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de

Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2013.

SILVA, Priscilla Stuart da. **Educação estética: corpo, experiência e memória em Walter Benjamin**. Dissertação (mestrado). Orientador, Jaison José Bassani. Coorientador, Franciele Bete Petry. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação: Florianópolis, 2013.

SILVEIRA, Eduardo. **Dissecações do corpo de um docente-artista em escrituras experimentais**. 2014. 380 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2014

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TORRES, Sócrates Magno. **Transfiguração**. Fotografia. Disponível: <http://ola-comoestas.blogspot.com.br/2012/12/imaginacao-e-mais-importante-que.html>. Acesso em 23 de julho de 2015.

WHITHOUSE, Mary Starks. “Physical Movement and Personality”. In: **Contact Quaterly**. Northampton: Contact Editions, Winter, 1987. (pp. 16-19).

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Dança sagrada**: deuses, mitos e ciclos. Trad. Maria Leonor Rodenbach e Raphael de Haro Júnior. São Paulo: TRIOM, 2002.

ZIMMERMANN, Ana Cristina. **Ensaio sobre o movimento humano: jogo e expressividade**. Tese (Doutorado). Orientadora, Ida Mara Freire, co-orientador, Marcos José Müller-Granzotto. - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2010.

## **ANEXOS**

### **Anexo I – Plano de ensino e ementa da disciplina de Fenomenologia da Dança.**



**Serviço Público Federal  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
Curso de Artes Cênicas**

**SEMESTRE: 2014.2**

**CÓDIGO: CMA6021      Tópicos de Artes Cênicas III**

**Disciplina: Tópicos de Artes Cênicas III /**

**Fenomenologia da Dança**

**CRÉDITOS: 04**

**CARGA-HORÁRIA: 72 horas/aulas**

**HORÁRIO: Quarta-feira 13:30 as 17:10 HORAS**

**Turma: 02451**

**PROFESSORA: DR.<sup>a</sup> IDA MARA FREIRE**

#### **Plano de Ensino**

##### **EMENTA:**

Fenomenologia da dança: vivido, temporalidade e intercorporeidade. Dança e existência. Apreciação da dança: observação, execução e criação. O ensino da dança na África do Sul: política, corpo e alteridade.

##### **OBJETIVO GERAL E/OU ESPECÍFICO:**

- Proporcionar aos estudantes aprofundamento teórico e prático acerca das noções fenomenológicas de vivido, temporalidade e intercorporeidade tendo como base a experiência da dança.
- Estudar sistemas da dança

## CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

Tema I: Fenomenologia da dança: vivido, temporalidade e intercorporeidade.

Tema II: Dança e existência.

Tema III: Apreciação da dança: observação, execução e criação.

Tema IV: Sistemas da Dança Contemporânea

Tema V: O ensino da dança na África do Sul: política, corpo e alteridade.

- Fenomenologia da dança: observação, execução e criação
- Apresentação do processo criativo Jornadas em Dança
- Jornada I :Sistema: Rudolf von Laban – kinesfera (espaço vital)
- De volta às coisas mesmas
- Jornada II: Sistema Body-MindCentering: Movimento Filogenético e ontogenético
- Fenomenologia da Percepção:
- Jornada III: Os sentidos do corpo
  
- A escrita no presente do tempo verbal
- Jornada IV: Sistema: Movimento Autêntico
- A noção de Temporalidade na dança
- Jornada V: Diagonal da Vida
- Apreciação da Dança: Observar, executar e Criar
- A expressão do vivido
  
- Jornada VI: Sistema: Rasa Boxes O corpo e as emoções
- Experiências intersubjetivas
- Jornada VII: A dança e o feminino
- Dança e Transcendência
- Jornada VIII: A dança e o sagrado
- Corpo e alteridade
- Jornada IX: dança e a jornada existencial

## METODOLOGIA

Aulas Expositivas  
Aulas Práticas

## AVALIAÇÃO

Frequência e participação nas aulas  
Escrita de um diário de campo  
Elaboração e apresentação de um processo criativo

## Bibliografia

- ADLER, Janet. Offering from the conscious body: the discipline of Authentic Movement. Rochester: InnerTraditions. 2003
- CARMO, Paulo (2002) *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: Educ.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. Sensing, Feeling and Action: the experiential anatomy of body-mind centering. Northampton: Contact. 1997.
- FREIRE, Ida Mara. Ação política e afirmativa: corpo e alteridade no discurso educacional sul-africano pós-apartheid. O teatro transcende. Vol. 16. N.2. 2011.
- FREIRE, Ida Mara. Dança-educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento. Cadernos Cedes, 53. Campinas, SP; Papirus. p. 31-55. 2000.
- JORDAN, A.C. Tales from Southern Africa. Johannesburg & Cape Town. AD Donker. 2004
- LABAN, Rudolf. Danza Educativa moderna. Buenos Aires: Paidós. 1984.
- LÉVINAS, Emmanuel. Ensaio sobre a alteridade. Petrópolis, Vozes. 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2000) O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1994) A Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A experiência do Outro. In: \_\_\_\_\_ . Merleau-Ponty na Sorbonne resumo de cursos psicossociologia e filosofia. Campinas SP: Papirus, 1988.

- MILNE, Dido. The phenomenology of dance. *Art&Design*. London; 1993, p.88-89.
- MINNICK, Michele Sheen. A dramaturgy of the flesh. *Women e Performance*, Issue 26,
- NDEBELE, Njabulo S. Fines lines from the box: further thought about our country. Houghton. Umuzi. 2008.
- OPONDO, Patrícia Achieng. Expressing an explicitly african aesthetic in neo-traditional dance expressions. Cape Town. *Confluences*. 1997.
- PHILIP, Marlene Nourbe Se. Looking for Livingstone: an odyssey of silence. Toronto: The Mercury Press. 2003.
- SOKOLOWKI, Robert. Introdução a Fenomenologia. Rio de Janeiro, Loyola. 2000



## **Anexo II – Modelo do termo de livre consentimento assinado pelos alunos**

### **TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Prezado(a) participante:

Sou estudante de mestrado do Programa de Pós-graduação no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Estou realizando uma pesquisa sob supervisão da Professora Dra. Ida Mara Freire, cujo objetivo é pesquisar a noção de liberdade na formação do corpo do/a ator/atriz.

Sua participação envolve:

( ) Questionário realizado sobre sua relação com a minha performance, apresentada em 19 de novembro de 2014;

( ) Vídeo das danças apresentada como trabalho final na disciplina de Fenomenologia da Dança e áudio da roda de avaliação da mesma disciplina, ambos realizados em 26 de novembro de 2014;

( ) Permissão de acesso ao seu material pessoal de registro desenvolvido no decorrer da disciplina à cima citada (diário pessoal).

A participação nesse estudo é voluntária e se você decidir não participar ou quiser desistir de continuar em qualquer momento, tem absoluta liberdade de fazê-lo.

Na publicação dos resultados desta pesquisa, sua identidade será mantida no mais rigoroso sigilo. Serão omitidas todas as informações que permitam identificá-lo(a).

Mesmo não tendo benefícios diretos em participar, indiretamente você estará contribuindo para a compreensão do fenômeno estudado e para a produção de conhecimento científico.

Quaisquer dúvidas relativas à pesquisa poderão ser esclarecidas pela pesquisadora nos telefones (48) 9631-2119/ 9134-2119/ 3204-7407 ou no e-mail [mpereira.luana@gmail.com](mailto:mpereira.luana@gmail.com).

Atenciosamente,

---

Luana Mara Pereira  
Estudante Pesquisadora

---

Ida Mara Freire  
Professora Orientadora

Florianópolis, 3 de dezembro de 2014

**Consinto em participar deste estudo, sendo devidamente informado e esclarecido pelo pesquisador sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. E declaro ter recebido uma cópia deste termo de consentimento.**

---

Nome e assinatura do(a) participante

---

Local e data

### **Anexo III – Levantamento bibliográfico realizado**

Disponibilizo, como anexo, à quem interessar, os dados reunidos e organizados resultantes do levantamento bibliográfico realizado nas bibliotecas das universidades estadual e federal de Santa Catarina – UDESC e UFSC respectivamente, a partir das palavras-chave Liberdade, Corpo, Formação nas Artes Cênicas e Merleau-Ponty.

Para apresentação dos resultados deste levantamento organizo as pesquisas selecionadas em dois grandes blocos representantes das bibliotecas consultadas, assim cada trabalho virá associado ao sistema bibliotecário onde foi encontrado. Dentro dos dois blocos, organizo os trabalhos selecionados conforme o cruzamento de palavras-chaves através do qual os encontrei. Dentro de cada grupo de cruzamento, organizo-os por categoria (teses, dissertações, monografias e artigos). Para facilitar a localização dos leitores na organização proposta, destaco em **negrito** as mudanças dos blocos (bibliotecas) e dos grupos de cruzamento de palavras-chave.

Na biblioteca da **UDESC**, a partir do cruzamento das palavras-chaves **Formação das Artes Cênicas** e **Corpo**, foram selecionadas uma dissertação, cinco monografias de conclusão de curso de graduação e quatro artigos. A dissertação selecionada foi a “O Corpo no Teatro de Animação: contribuições da educação somática na formação do ator”, de Marcelle Teixeira Coelho, orientada pela prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Mayer Nunes e defendida em 2011. As monografias (todas de graduação) foram “A formação do clown: o teatro como prática de liberdade”, de Marianne Tezza Consentino sob a orientação do prof.<sup>o</sup> Dr. Valmor Beltrame, defendida em 2004, “Experiência do corpo: mundo, arte e ensino”, de Stéfanie da Cunha Rocha, orientada por Anita Prado Koneski e defendida também em 2011 (este foi um dos poucos trabalhos de toda a revisão bibliográfica que abarcava mais de uma palavra-chave no cruzamento, referenciando não apenas a formação e o corpo, mas também Merleau-Ponty), “O corpo na obra de Artaud: metáforas de dor e morte”, de Marcos Roberto Klann, sob a orientação de Zilá Muniz, defendido em 2005, “Rasaboxes – o exercício das emoções e a composição do corpo emocional da personagem”, de Gilbas Piva Junior, “O corpo que se move: uma experiência através da educação somática”, de Letícia Martins, ambas orientadas pela Sandra Mayer Nunes e defendidas em 2009.

Os artigos selecionados foram “Teatralidades no corpo: o espaço cênico somos nós”, de Marina Marcondes Machado, publicado em 2012 (pesquisa que também reuniu o cruzamento de mais de duas

palavras-chaves, abrangendo formação, corpo e Merleau-Ponty), “Ser’ um corpo: memória e sensibilidade”, de Sandra Mayer Nunes, publicado em dez. 2009, “A voz (do) corpo: memória e sensibilidade”, de Fernando Manoel Aleixo publicado em nov. 2004, todos os três artigos pela revista Urdimento, e “Sobre o ensino da dança: algumas considerações sobre a pedagogia do movimento”, de Diogo Vaz Franco Santiago pela revista DaPesquisa de 2008.

Ainda na UDESC, foi encontrado um trabalho a partir das palavras-chaves **Merleau-Ponty** e **Artes Cênicas**, sendo este um artigo intitulado “Merleau-Ponty e Cézanne: restituição da natureza primordial”, de Amauri Carboni Bitencourt pela DaPesquisa em 2010.

A partir do cruzamento de **Corpo** e **Merleau-Ponty**, foram selecionados uma monografia e dois artigos (além da monografia de Stéfanie da Cunha Rocha e do artigo de Marina Marcondes Machado que também apareceram nesta busca, mas já foram elencados a cima), sendo a primeira a “Pina Bausch: um corpo que dança”, orientada por Anita Prado Koneski e defendida em 2012, e os artigos “A Filosofia Merleau-Pontiana e a arte”, de Fabíola Cristina Alves, pela revista Palíndromo de mar. 2010, e o “Fenômenos antropofágicos: reflexos e paradoxos da percepção fenomenológica de Merleau-Ponty na leitura visual do corpo na pós-modernidade”, de Muriel Bombana Garcez pela revista DaPesquisa em jul. 2008.

Não foram encontradas na biblioteca da UDESC quaisquer pesquisa que abarcassem o cruzamento de qualquer uma das três demais palavras-chaves com a palavra **Liberdade**. Entrando no segundo bloco, apresento a seguir as pesquisas encontradas no sistema bibliotecário da UFSC.

A partir das palavras-chaves **Liberdade** e **Corpo**, foram selecionadas três teses e cinco dissertações. As teses selecionadas foram a “Corpo, Mimese e Experiência na Arte do Palhaço”, de Beatriz Staimbach Albino, defendida em 2014, a “Corpo, Formação, Sofrimento: estudos sobre Horkheimer e Adorno”, de Roger Hansen, defendida em 2009, e a “Corpo, Educação e Reificação: Theodor W. Adorno e a crítica da cultura e da técnica”, de Jailson José Bassani, defendida em 2008. Todas as três pesquisas foram orientadas pelo prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz.

Entre as dissertações selecionadas, encontramos a “Movimentos (in)visíveis: ensaio sobre dança e emancipação na formação de professores”, de Gilmar Almeida Azeredo, orientada pela Ida Mara Freire e defendida em 2011, a “Corporalidade da Mulher Artesã: elementos da formação cultural entre o anacronismo e o desejo de vida”,

de Mara Salgado sob a orientação do prof<sup>o</sup> Dr. Alexandre Fernandez Vaz e defendida em 2013, a “Educação estética: corpo, experiência e memória em Walter Benjamin”, de Priscilla Stuart da Silva, orientada por Jaison José Bassani e defendida em 2013, a “O Corpo Vivido e a Dança: possibilidade de re-significação da corporeidade na escola”, de Larise Piccinini, orientada pela M<sup>a</sup> do Carmo Oliveira Saraiva e defendida em 2013 (mais um dos poucos trabalhos que abarcaram mais de duas palavras-chaves, sendo estas Liberdade, Corpo e Merleau-Ponty), e a “Corpos em Movimento: um estudo sobre o processo de criação do ator cinematográfico em contexto de formação”, de Tais Rodrigues Dassoler sob orientação de Andrea Vieira Zanella, defendida em 2008.

Ainda no sistema bibliotecário da UFSC, a partir do cruzamento das palavras-chaves **Merleau-Ponty** e **Formação nas Artes Cênicas**, foi encontrada a dissertação “O avesso do corpo: uma experiência de reversibilidade entre o teatro e a educação”, de Mariene Hundertmarck Perobelli, orientada pela Ida Mara Freire.

Entre **Merleau-Ponty** e **Liberdade**, também apenas uma dissertação foi encontrada, a “Sartre e Merleau-Ponty em torno da noção de objeto estético”, de Débora Regina Ouriques, orientada pelo prof<sup>o</sup> Dr. Marcos José Müller-Granzotto e defendida em 2008.

A partir de **Merleau-Ponty** e **Corpo** foram selecionadas duas teses, cinco dissertações e três artigos. Dentre as teses selecionadas temos a “Ensaio sobre o movimento humano: jogo e expressividade”, de Ana Cristina Zimmermann, orientada pela Ida Mara Freire e defendida em 2010 e a “O irrefletido: Merleau-Ponty nos limites da reflexão”, de Elizia Cristina Ferreira, orientada pelo prof<sup>o</sup> Dr. Marcos José Müller-Granzotto e defendida em 2012.

Foram também selecionadas as dissertações “O ‘Semovimentar’ na dança: uma abertura para novas significações-diálogos na educação”, de Danieli Alves Pereira Marques, orientada por Eleonor Kunz e defendida em 2012, “Ensaio sobre o gesto: descrição acerca do entrelaçamento dança-teatro e educação”, de Rogaciano Rodrigues, orientada pela Ida Mara Freire e defendida em 2010, “A má ambiguidade na filosofia de Merleau-Ponty”, de Jucemar Honório, orientada pelo prof<sup>o</sup> Dr. Marcos José Müller-Granzotto e defendida em 2012, “A noção de Obra de Arte em Maurice Merleau-Ponty”, de Aline Sabbi Essenburg, também sob a orientação do prof<sup>o</sup> Dr. Marcos José Müller-Granzotto, defendida em 2004.

Ainda dentro do cruzamento das palavras-chaves Merleau-Ponty e corpo pelo sistema bibliotecário da UFSC, foram selecionados os

seguintes artigos: “O corpo: uma visão da antropologia e da fenomenologia”, de Karen Andréa Comparin e Jaco Fernando Schneider, pela revista *Faz Ciência* de 2004, “Estrutura e subjetividade no último Merleau-Ponty”, de Reinaldo Furlan, publicado na revista *Doispontos* em abr. 2008, “Percepção das práticas corporais na cidade de Natal”, de Terezinha da Nóbrega, Thompson da Costa e Moaldecir Domingos Jr., pela *Revista Brasileira de Ciências do Esporte* em maio de 2009.

Não foi encontrado nenhuma pesquisa no sistema bibliotecário da UFSC através do cruzamento da palavras-chave **Formação nas Artes Cênicas** com a palavra **Liberdade** e nem com a palavra **Corpo**.

### **Mergulhando mais a fundo**

De todas as pesquisas levantadas durante a revisão bibliográfica efetuada, as apontadas acima foram selecionadas por sugerirem alguma afinidade temática com a pesquisa aqui desenvolvida. Os trinta e um trabalhos apresentados até agora ajudaram a mapear, brevemente, as grandes áreas de pesquisa nos últimos dez anos, principalmente, em Santa Catarina, que estabelecem algum diálogo com o tema do presente estudo. Ajudaram também a constatar a falta de pesquisa que tratem da questão da formação dos corpos nas artes cênicas a partir da noção de liberdade em Merleau-Ponty.

Após o levantamento inicial apresentado anteriormente, faço uma nova seleção por pertinência para aprofundamento nas pesquisas em si. Nesta etapa, folheio estes trabalhos para filtrar os que estabelecem maior diálogo e podem contribuir efetivamente para o desenvolvimento da presente pesquisa. Creio que, por sua pertinência, o conteúdo a seguir virá a integrar o corpo da versão final da dissertação.

Apresento a seguir os 12 trabalhos selecionados nesta fase de aprofundamento da revisão bibliográfica, destacando pontos de interesse e relações com o conteúdo aqui desenvolvido. O artigo “‘Ser’ um corpo a impregnação da consciência pelo movimento”, de Sandra Mayer Nunes, publicado na revista *Urdimento* de dezembro de 2009, contribuiu com a presente pesquisa ao problematizar a relação entre corpo e consciência, criticando o olhar para o corpo do ator e do bailarino como instrumentos e apontando para a compreensão de corpo como agente nos processos cognitivos. Após contextualizar brevemente os leitores em como o corpo foi sendo pensado historicamente, a autora parte da filosofia, das ciências cognitivas e da teoria teatral para defender que a consciência do corpo não seria fruto da intenção do sujeito, mas partiria

de um estado de consciência irrefletida desencadeado pela ação do próprio corpo no mundo. Desta forma, a discussão trazida pelo artigo contribui para a construção da noção de corpo que busco compreender.

A dissertação “O Corpo no Teatro de Animação: contribuições da na formação do ator”, de Marcelle Teixeira Coelho, defendida em 2011 pela UDESC também traz algumas contribuições à esta pesquisa. Defendendo que o movimento do corpo é mais do que o realizado através da estrutura óssea ou muscular, estando ele também relacionado com as emoções, sensações e vivências deste corpo (registradas e presentes em suas células), a autora dedica todo um capítulo à relação do corpo com os processos cognitivos e com as práticas de Educação Somática, “que são meios de educação pelo movimento” (COELHO, 2011, p. 17). Desta forma, esta pesquisa contribui na compreensão da formação do corpo pela dança, logo, ajuda a compreender os estímulos provocados nos corpos durante as Jornadas em Dança.

Ainda na linha da educação somática voltada pra dança, Letícia Martins, em “O corpo que se move: uma experiência através da educação somática” (TCC de graduação defendido em 2009 pela UDESC), também vem a colaborar com a construção da presente pesquisa. Abordando a dança como experiência, a autora apresenta algumas técnicas desta proposta de educação que vem pensando e repensando o movimento desde o final do século XIX e traça pontos em comum entre elas em busca de como o dançarino pode caminhar sentido à construção de sua individualidade ao se movimentar. Algumas das técnicas aqui apresentadas compõem as Jornadas em Dança, de forma que este TCC auxilia na contextualização e compreensão de tais técnicas, cooperando consequentemente com uma maior compreensão de algumas das técnicas presentes nas Jornadas.

Diogo Vaz Franco Santiago, através de seu artigo “Sobre o ensino da dança: algumas considerações sobre a pedagogia do movimento”, publicado na revista DaPesquisa (ago.2007/jul. 2008), também vem contribuir com a presente pesquisa. Partindo de alguns pensadores e teorias da dança moderna e do estudo do movimento, o autor se propõe a “pensar uma pedagogia que dialogue com práticas contemporâneas compositivas e de ensino da dança” (SANTIAGO, 2007, p. 1). Desta forma, o artigo facilita minha ambientação no universo do ensino da dança e nas correntes de pensamento do movimento que propõe estruturas livres de criação coreográfica e pesquisa da potencialidade expressiva do movimento de cada corpo, oferecendo me maior fundamentação para compreender e situar as Jornadas em Dança.

Partindo da noção de corpo-unidade proposta por Merleau-Ponty, Stéfanie da Cunha Rocha, em seu TCC de graduação defendido na UDESC em 2011, “Experiência do corpo: mundo, arte, ensino”, propõe-se a pensar este corpo nestas três esferas defendendo que “pensar o modo como o professor de arte vivencia o mundo e a arte, é também pensar o papel deste num ensino de arte significativo para os alunos” (ROCHA, 2011, p. 7) e que entender o corpo enquanto unidade, e não mais fragmentado, possibilita entender a existência como imbricada no mundo, sendo impossível desconectar nossas experiências de nossa vida inteira. Sua pesquisa coopera para o desenvolvimento da presente por desenvolver uma reflexão filosófica sobre o corpo merleau-pontyano (que tenho interesse em compreender), uma relação sobre o corpo do artista com a obra de arte sob o olhar fenomenológico (que me ajuda a pensar a relação dos alunos artistas do teatro e suas performances finais das Jornadas) e uma reflexão sobre o corpo (ou a ausência da percepção deste) na escola (no caso da presente pesquisa transponho o corpo para a academia), três âmbitos que também permeiam, de alguma maneira, a pesquisa que aqui está sendo desenvolvida.

No artigo de Marina Marcondes Machado publicado na revista Urdimento de 2012 (volume 18), intitulado “Teatralidades no corpo: o espaço cênico somos nós” também encontro amparo. Neste artigo a autora, ancorada na fenomenologia merleau-pontyana, defende que “o cenário principal para os acontecimentos performativos cotidianos é o *performer* ele mesmo, ou seja, o espaço corpo-próprio” (MACHADO, 2012, p.115). Dessa forma, quanto mais autêntica a experiência deste *performer*, menos é necessário fazer o uso de elementos externos à ele (como figurinos com muita informação e dramaturgia ou cenografia dadas à priori) para que se estabeleça uma comunicação transformadora. Tal forma de pensar o corpo ilumina as possibilidade de pensar as performances criadas pelos alunos da disciplina de Fenomenologia da Dança e apresentadas ao final desta.

Em seu trabalho de conclusão de curso de graduação intitulado “Pina Bausch: um corpo que dança”, defendido pela UDESC em 2012, Camila Lima de Campos dedica um capítulo à compreensão da noção de “corpo atual” presente em Merleau-Ponty enquanto a relaciona com os pensamentos e vivências de Pina Bausch. Ao propor-se a pensar a dança a partir deste corpo merleau-pontyano, Campos (2012) também pode inspirar-me, mediando minha compreensão desta noção de corpo que busco compreender para pensar como a noção de liberdade expressa-se nele com a vivência das Jornadas.



Alicerçada na fenomenologia de Merleau-Ponty associada a pensadores do ramo teatral, como Grotowsky e Barba, a dissertação de Mariane Hundertmarck Perobelli, intitulada “O avesso do corpo: uma experiência de reversibilidade entre teatro e educação” e defendida pela UFSC em 2009, defende que, fazendo uma analogia com a Química, seu corpo não é heterogêneo nem homogêneo, mas ambos simultaneamente, sendo ele “indivisível em sua multiplicidade” (PEROBELLI, 2009, p. VII). Essa investigação ajuda-me a olhar e perceber o corpo e suas relações com o mundo a partir da ótica fenomenológica deste filósofo dentro do contexto das artes cênicas. Ambientada tanto em referências do teatro como da fenomenologia, ela favorece a imersão da presente pesquisa no diálogo entre estas áreas.

Trazendo um pouco do histórico da concepção de corpo, saindo de uma noção utilitária do corpo até a de corpo-próprio proposta por Merleau-Ponty, para então mergulhar na educação física e, especificamente, na dança como possíveis caminhos para o desenvolvimento desta corporeidade fenomenológica com adolescentes, Larise Piccinini, em sua dissertação “O Corpo Vivido e a Dança: possibilidade de re-significação da corporeidade na escola”, defendida pela UFSC em 2011, também contribui com a presente pesquisa. A autora dedica todo o segundo capítulo de sua pesquisa para esta revisão histórica da noção de corpo e o quarto capítulo para falar dança na formação dos corpos (que, apesar de voltada para o ambiente escolar e a faixa etária adolescente, pode-se adaptar muito da discussão colocada para o ambiente acadêmico de graduação, que é o contexto da pesquisa que aqui se desenvolve), dialogando com os objetivos da presente pesquisa ao contribuir para a compreensão da noção de corpo sob a ótica fenomenológica e da formação dos corpos através da dança.

A dissertação de mestrado de Danieli Alves Pereira Marques, “O ‘Se-movimentar’ na dança: uma abertura para novas significações – diálogos na educação”, defendida pela UFSC em 2012, também vinda da área da educação física com foco em dança a partir de pressupostos fenomenológicos, ela estabelece um paralelo entre a noção de corpo-próprio merleau-pontyano com a teoria do “se-movimentar” humano de Kunz<sup>30</sup>. Da mesma forma como a dissertação acima, essa ajuda-me a pensar a dança na educação como processo de formação dos corpos, mesmo que tenha sido elaborada voltada para o contexto escolar (crianças e adolescentes), guardada as limitações de generalização de

<sup>30</sup>

A pesquisadora cita as obras de Kunz de 1994, 2000, 20001 e 2009 para fundamentar a teoria do “se-movimentar” humano.

uma pesquisa qualitativa, boa parte dela pode ser associada ao contexto acadêmico.

Rogaciano Rodrigues, em “Ensaio sobre o gesto: descrição acerca do entrelaçamento dança-teatro e educação”, sua dissertação defendida pela UFSC em 2010, coloca-se a questão de como se dá o gesto (síntese do corpo) na dança-teatro, desenvolvendo sua pesquisa no sentido da compreensão do entrelaçamento entre dança-teatro e a elaboração de um processo educativo baseado no corpo próprio merleau-pontyano. Para tal, parte de experiências artísticas e educativas que viveu para retornar ao desenvolvimento e ao aprimoramento das potencialidades expressivas do corpo, visando uma dança composta por estilos pessoais que é a manifestação do gesto expressivo. Uma vez que a proposta desta pesquisa é que “por meio da dança-teatro o homem compreenda e desenvolva a consciência de sua posição no mundo” (RODRIGUES, 2010, p. 16), ela estabelece diálogo e oferece grande contribuição à pesquisa que aqui desenvolvo, auxiliando-me também na compreensão da criação coreográfica como potencializadora da expressividade pessoal (elemento bastante presente nas Jornadas em Dança).

Finalmente, a última a pesquisa que apresento no aprofundamento desta revisão bibliográfica é a de Ana Cristina Zimmermann, revelada na tese que defendeu pela UFSC em 2010 sob o título de “Ensaio sobre o movimento humano: jogo e expressividade”. Falando sobre o movimentar-se humano como diálogo deste com o mundo, a pesquisadora coloca-se a questão de como a experiência do ‘se movimentar’ pode nos ensinar sobre nós mesmos. Além de fundamentar-se na fenomenologia de Merleau-Ponty, Zimmermann (2010) bebe em fontes das neurociências, das artes, do zen budismo, da educação e da educação física. Sua proposta não é de explicar o movimento humano, mas sim, a partir dele, caminhar rumo à compreensão do movimentar-se e da aprendizagem. Ela defende que “um olhar fenomenológico desta experiência [do movimentar-se humano] pode apontar possibilidades de uma compreensão do mundo pelo agir” (ZIMMERMANN, 2010, p. 14), sendo a fenomenologia uma forma de abordagem, não uma explicação teórica do mundo.

O trabalho de pesquisa de Zimmermann apresenta diversos capítulos com conteúdos de interesse para a presente pesquisa, como corpo-próprio, entrelaçamento corpo-mundo, a experiência de dançar, ser-no-mundo e temporalidade, diálogo e educação, por exemplo. Sua forma de compreender o corpo humano a partir do se movimentar e da relação deste corpo com o mundo vêm ao encontro dos objetivos da

pesquisa que aqui desenvolvo e me auxilia no processo de compreensão de como a noção de liberdade se expressa no corpo a partir das vivências junto as Jornadas em Dança.

Concluída a etapa de levantamento bibliográfico, percebo a existência de um maior número de pesquisas concentradas nas áreas de dança e teatro associada à educação somática, de história das noções de corpo e de corpo pela abordagem fenomenológica. Tal constatação proporciona à presente pesquisa um embasamento mais substancial nas citadas áreas, ao mesmo tempo em que fica apontado que não se faz necessário aprofundar pesquisa nestas áreas por já terem sido contempladas por alguns estudos. Por outro lado, também fica evidenciada uma carência de estudos voltados para a compreensão da noção de liberdade na fenomenologia de Merleau-Ponty, para a noção de liberdade na formação dos corpos (contextos educativos) nas Artes Cênicas.